مائة عام على ولادة حركتنا التشكيلية

علينا أن نقول أن فنانينا التشكيليين، أعطوا العطاء المتجدد الذي نفخر به، وأغنوا حياتنا المعاصرة بفن معبر، أصيل ومتميز هو الذي جعلنا نعتز بما قدموه، وهو الذي وضع هذه الحركة في مستوى التحديات التي نواجهها، ونحن نقترب من نهاية القرن العشرين نبدأ قرناً جديداً، فيه كل الوعود التي تكون على قدر جهودنا، من أجل أن نكون على مستوى العصر، ومايطلبه منا، ومانريده من هذا القرن.

إننا نريد أن ندخل هذا القرن الجديد، ونحتفل بالذكرى المئوية لولادة الفن التشكيلي في سورية وعلينا أن نتوقف في هذه الذكرى، لنراجع ماقدمناه، ونستعد لأن نكون على مستوى العصر، فناً وتشكيلاً فنياً، ونحن مزودون بالرصيد التشكيلي، الذي جعلناه على قدر حمل المسؤولية التي تحملناها، فلقد أخذوا الفن التشكيلي عن الغرب واستفادوا من كل الاتجاهات الفنية، والمدارس، سواء كانت واقعية أو انطباعية أو تعبيرية أو تجريدية، ورسموا المواضيع المحلية، وأخلصوا في رسومهم، وقدموا مشاهد الحياة اليومية وصوروها مع الانسان، قدموا رؤيتهم التي دمجت بين ماهو موجود، ومايريدون اضافته، لأن الفن ليس عملية أخذ عن الآخرين، واتقان العمل الفني، بل هو في الاضافة المبتكرة، وعادة رسم الواقع، ورؤيته الرؤية الجديدة، التي علمتنا كيف نرى هذا يعني التحدي لما هو موجود، وماهو وافد من التجارب.

وهكذا لم تستقر تجربة فنية في مرحلة، الا بعد أن تجددت أبعادها، وأخذت شكلاً مستقراً، فيها الواقع الوافد والتراث، بحيث أصبحت الاتجاهات الفنية، لها قدرتها على التحول، لتكون ملكاً لفنانينا، الذين أضفوا عليها مايجعلها، على درجة عالية من التعبير المستقل عن غيرها، والتي بدأت الاتجاهات الشخصية للفناني، الذين تميز كل واحد منهم، حتى أننا نرى لوحة الفنان فنعرفه من أسلوبه، وهذا يدل على المرحلة المتطورة، التي بلغناها حيث يتجاوز كل فنان مصادر إبداعه، ويعطي ماهو متفرد دون أن يكون التجديد عندهم عبثياً، بل كان التحديث يبتعد عن أن يكون تحديثاً من أجل التحديث، وكانوا دائماً يحاولون العودة إلى الواقع، والالتزام بما في هذا الواقع، وليس التقليد الأعمى لما يأتي، بل التعبير الجدي المسؤول، الذي لايفرط في موضوع انساني أو سياسي، واجتماعي، لأنه يعتبر الفن على أنه رسالة انسانية، يحملها الفنان الى الآخرين، ويعبر بها عن هذه المسؤولية، رسالة الفنان التشكيلي الذي يرى قضية الفن هي قضية الآخرين، وقضية الانسان، الذي يريد أن يكون مع أخيه، ومع المجتمع، وليست رسالة شكلية محضة أو تطويراً فنياً محضاً، ولايمكن أن تعلو رسالة الفن على المضمون الانساني، بل هي عملية تفاعل بين الشكل والموضوع والمضمون والذي يعني أن الشكل يتطابق مع المضمون الذي تفرزه المرحلة، وبتأكيد الإبداع عبر ذلك.

ولهذا نقول ونحن نشهد نهاية قرن من الزمان وبداية قرن جديد، وفيه البداية لمزيد من الازدهار والتطوير، نقول لفنانينا (تحية لكم على جهودكم لأنكم رفعتم اسم بلادكم بما قدمتم، وبهذا الارث الحضاري الذي أضيف إلى حضارة بلادنا، والمتجدد على أيديكم، والذي أعطيتم به العطاء، الذي يجعلنا نقول أننا ورثة تلك الحضارات المتتالية في هذا البلد)، ونحن نرى قرناً جديداً قادماً، ونحن واثقون من أنفسنا، ومن قدرتنا على العطاء الذي اغتنى بكل التجارب والاتجاهات، التي مهدت الطريق حتى يكون حوارنا الفني القادم، مع كل وافد، حواراً ايجابياً، دون تبعية مطلقة لما يأتي، حتى نأخذ مايريد، ويلزمنا ونستفيد مما أخذناه لنعبر عن تطلعات شعبنا وأمتنا...

ونرى أنفسنا، ونحس باستقلالنا، ونبني حضارة جديدة، وفننا العربي الجديد، ونقدم ماهو جدير بهذا القرن الجديد، ونسهم في بناء بلدنا في جانب هام وعزيز، وبه نفخر، كما نفخر بكل المنجزات التي تحققت بفضل القيادة التاريخية للسيد الرئيس حافظ الأسد رئيس الجمهورية العربية السورية، الذي علمنا أن نقول كلمة مستقلة، وهي التي جعلت سورية في الموقع المتميز التي هي فيه والمكانة المرموقة.

إننا على ثقة من الابداع المتجدد لفنانينا، بفضل ماكتسبوه من مفاهيم التي تحققت وبفضل قيادة تاريخية لبطل فذ لانظير له، قد حققت في نهاية قرن الإنتاج الفني، المتعدد الجوانب، والأوجه مايعتبر اختصاراً للزمن، وثورة بكل ماتعني كلمة الثورة من معاني خالدة.

رئيس التحرير

بين الفنون الجميلة و الفنون التشكيلية

طارق الشريف

لنتساءل عن المعاني المختلفة التي تاخذها كلمة [فن] ، وعن الوسائل التي تجعلنا نميز الفن عن غيره من اشكال التعبير المختلفة التي اصطنعها الإنسان عبر تاريخه الطويل ، وكيف يكون الشيء فناً او لا يكون ، وماهي الإضافات التي قدمها الفنانون : حتى يعطون السمات المميزة لما هو فن ، وماهي الفروق التي تميز الفنون التشكيلية عن غيرها من الفنون الجميلة .

حتى نجيب على هذه التساؤلات ، لابد لنا من الرجوع الى المعاجم ، وكتب النقد الفني التي نراها مختلفة ، ومتباينة تباينا شديداً : ولهذا يقولون بان كل عصر تاريخي ... أعطى الفنون المعاني المختلفة لما هو فن وكل حضارة قدمت الفن الذي يعبر عنها : وطرحت المشكلات الجمالية : والفنية المرتبطة بها : وهكذا يقولون بان الفن يتبدل مع الزمن ، ومع التراث الإنساني : ويتغير مع جملة العوامل المادية والروحية ، واصبحنا نرى الإشكال الفنية تتاثر بجملة من القضايا الاجتماعية والفكريةوالإنسانية،ولها صيرورتها الخاصة .

ولسوف نتوقف عند بعض التعاريف الهامة للفن ، التي اخذت اهمية كبيرة : وهذا التعريف يقول :

ولسوف نتوقف عند بعض التعاربف الهامة للفن ، التي اخذت اهمية كبيرة : وهذا التعريف يقول :

[كل انتاج جمالي يهدف الفنان من ورائه الى امتاع حواسه] وهو يدلنا الا وجود لعمل فني إلا ويهدف الى المتعة الحسية ، وتجميل الأشياء ، لتكون مقبولة ، ويجعلنا نقبل على اقتناء هذه الأشياء ، ونتنافس عليها : لتحفظ في بيوتنا ، وتبقي على جمالية خاصة ، تجعلها متفردة ومبتكرة .

ومن الواضح أن هذا التعريف يبدو قاصراً على تحقيق المطلوب منه كتعريف جامع أو شامل ، ولا بد أن نضيف إليه بعض المستلزمات الضرورية ، التي تجعله أكثر دقة .

وفي المعجم الفلسفي الذي ألفه الدكتور [جميل صليبا] يعرف الفن قائلاً :

- [جملة القواعد التي تتبع لتحصيل غاية معينة ،

المتأثرة بالزمان والمكان ، ومع الثقافات المختلفة ، التي يترعرع في ظلها ، ومع المراحل التي تمر عليه ، ويتأثر بالعوامل الموضوعية والذاتية التي تعطيه السمات الخاصة .

ونستطيع القول بعد قراءة هذا التعريف ، أنه يريد إعطاء المعنى الواسع للكلمة ، ولهذا نستطيع البحث عن تعريف للفن يبحث عن المعاني الضيقة ، التي ذكرناها ، ولسوف نستدل من المعجم نفسه ، على هذا التعريف حين يقول :

ـ [الفن .. هو جملة القواعد التي يتبعها الإنسان، لإثارة الشعور بالجمال ، كالتصوير ، والنحت ، والحفر ، والتزيين ، والعمارة والشعر وغيرها] .

وهذان التعريفان يربطان الفن بالجمال والفلسفة ، اللذان يساعداننا على فهم الفن من حيث مدلولاته المطلقة ، وعلاقاته مع غيره من وسائل التعبير ، وهو التعريف الذي يدلنا على المهارة الحرفية التي يقدمها الفنان في عمله ، والتي تجعل الأشياء المحيطة بنا ، وتجعلنا نعيش في عالم ، أكثر ملاءمة من عالم لا فن فيه . وهذا ينطبق على مرحلة محددة من تاريخ الفن . حين كان في بدايته وكذلك في مراحل محددة التاريخ .

وقد يكون التعريف الذي ذكره الدكتور (زكريا ابراهيم) في كتابه (مشكلة الفن) ، حين يقول :

ـ [كل انتاج للجمال يتحقق في أعمال فنية يقوم بها موجود واع] .

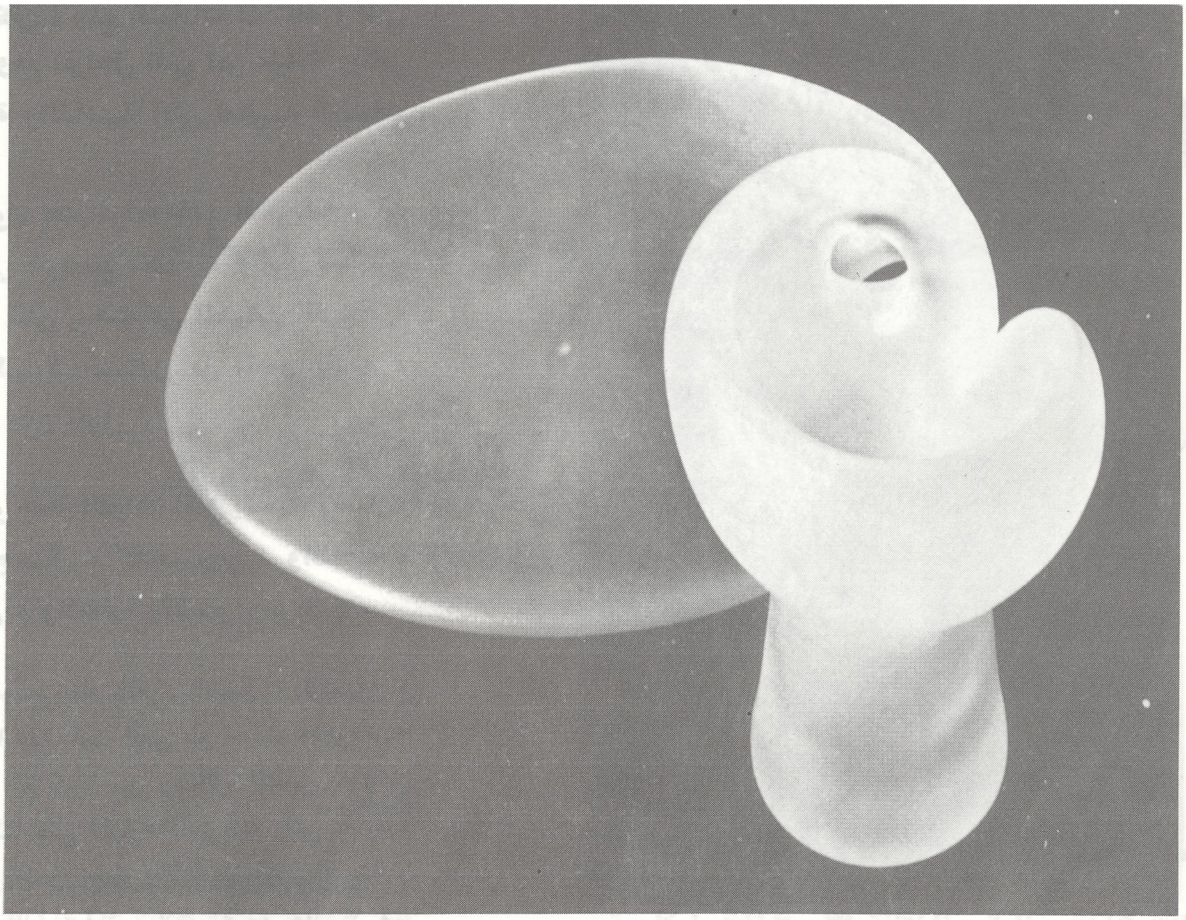
وهذا التعريف يدلنا على اهمية الجمال الذي يقوم الفنان بتحقيقه ، في عمل فني ، له وجوده المادي، ويبقى بعد إنتاجه ، وذلك لما فيه من الرسوخ والديمومة ، ويشترط التعريف أن يكون الفن قد قدمه الإنسان الواعي ، أو العاقل ، والذي يدرك ما يفعل ، ويبعدنا هذا الراي عن الفنون اللاواعية واللاشعورية، وحتى فنون الأطفال والسذج ، وغير ذلك من فنون الشعوب البدائية .

وهكذا يتحدد الفن على أنه سمة من سمات الإنسان العاقل ، ولهذا يرتبط به ، وهو يقدم الفن

على انه إحدى الميزات التي ترتبط بالتفكير والمحاكمة ، والوعي ، وليس هناك أي مجال للمصادفة ، أو الأمور اللاعقلانية .

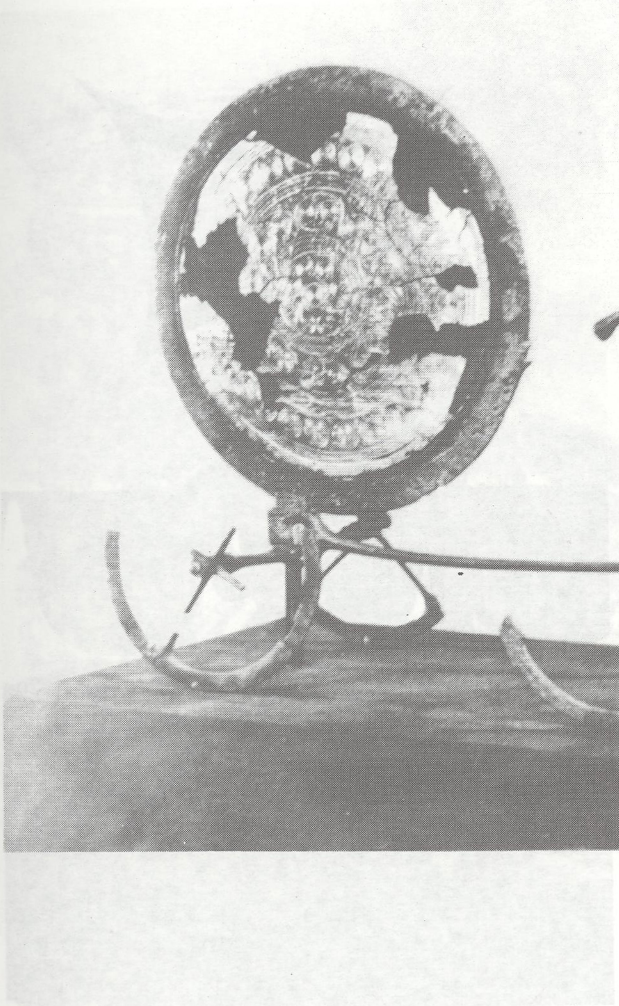
ولكننا نلاحظ أن الفن ، إذا أخذناه ، بمعناه الشامل الواسع ، الذي قدمته الحضارات لدى الشعوب المختلفة ، لا يمكن أن يتحدد عن طريق العقل، والإدراك ، والوعي ، والحساب الدقيق لما هو فن ، بل قد يكون الفن شيئاً مختلفاً ، فلا يكون جميلاً ، بل قد يكون تعبيرياً مشوهاً ، يعري الإنسان ، ولهذا إن علينا أن نقول مع الباحثين الآخرين ، الذين يتجهون الى الابتعاد عن تعريف الفن بشكل قبلي ، وأن [الفن كل إنتاج ارتبط بالجمال أو لم يرتبط، ويتحقق بالوعي أو لا يتحقق] .

ونبحث عن الفنون على اعتبارها شيئاً موجوداً . عبر التاريخ ، ولها تبدلاتها المختلفة ، ولها صياغتها المرتبطة بتطور الإنسانية ، وعلينا دراسة العمل الفني وتحليله ، ونفهم جوانبه المختلفة ، كشيء معطى ، ومتحقق ، يفرض نفسه ، ويقدم لنا الشهادة الحية على مجتمع معين ، وفي مرحلة محددة .



وهكذا ، يتحقق لنا الإبتعاد عن الجدل الدائر حول تعريف للفن ، يأخذ صفة شمولية ، ليتسنى لنا دراسة الأعمال الفنية ، وما نراه فيها من خصائص والأهداف التي تسعى إليها ، ونحو الفهم الأعمق لما نراه في الأعمال الفنية ، من تعبير عن الواقع الموجود . وتحقيق التواصل مع الآخرين ، حتى نزيد من معرفتنا بما حولنا ، ونتفاعل مع الواقع والمثل العليا ، والقيم الإنسانية والروحية .

وهكذا نستطيع القول بأن الفنون الجميلة ، لها طريقتها الخاصة في التعبير عن الإنسان والحضارة ، ولها دورها الأساسي ، الثقافي والحضاري ، الذي يضفي على الحياة جمالاً ومتعة ، ولها تجلياتها المختلفة عبر الزمن ، والتي لا يمكن حصرها في إطار ضيق من التعريف ، ولهذا يقولون بأنها المتنفس الروحي للإنسان ، وهو الصيغة التي اختارها كل مجتمع للتعبير عن نفسه ، ولا يمكن العيش من دونها ، وهكذا تخضع الى جدلية معينة يأخذ الفنان مادة معينة ، ويعالجها ، ليكسبها شكلاً فنياً معيناً ، ويكتسب الفن القيمة من الآخرين ، الذين يعيشون حوله ، أو الأجيال اللاحقة ، وتتم عملية الخلق والإبداع عن طريق الإضافة الفنية ، والتعديل لما هو موجود ، وفق الأهداف التي يراها الفنان والمجتمع ، وهكذا أصبحنا أمام التجارب الفنية التي تتراكم ، والتي لا تنفي بعضها ، ولا تلغي ما هو موجود بشكل نهائي ، بل يبقى الى جانب أشكال التعبير الاخرى ، التي اوجدها الإنسان ، وهكذا يبرز الفن كأحد اهم عناصر الثقافة الإنسانية ، وأكثرها ارتباطاً بالانسان ، وهي تستفيد



من كل التراث الإنساني الماضي ، وتحمل خبره الفنانين القدامى ، والتي تمثل الذاكره الفنية ، والتي تدفع الفنان الى المستقبل ، ليتابع الإبداع ويجدد القيم في كل مرحله من المراحل .

وهكذا نستطيع الوصول الى نتيجة هامة تقول : [إن الفن يتجدد دائماً ويتبدل مع كل ابداع يقدمه الفنانون ، وإن قيمة الفن ترجع الى ارتباطه بالإنسان وتعبيره عنه] ، وهذا التعبير له صفة (الجدلية) طالما ان الحياة لا تجمد ، ولا تتأطر ، ولا تقف عن التغير ، الذي يمثل احدى صفات الفن والحياة ، ويموت الفن إذا حصرناه ، وجمدنا ما فيه من الحياة .

وإذا انتقلنا الى الفنون التشكيلية ، لدراسة التعريفات الهامة التي قدمت حولها ، سوف نجد أن كل ما قلناه عن الفنون الجميلة ، ولها نفس السمات الخاصة المميزة ، حول الفن ودوره ، وذلك لأنهاتختلف عن غيرها في بعض الميزات الخاصة ، وغالباً ما تعرف هذه الفنون التعريف التالي :

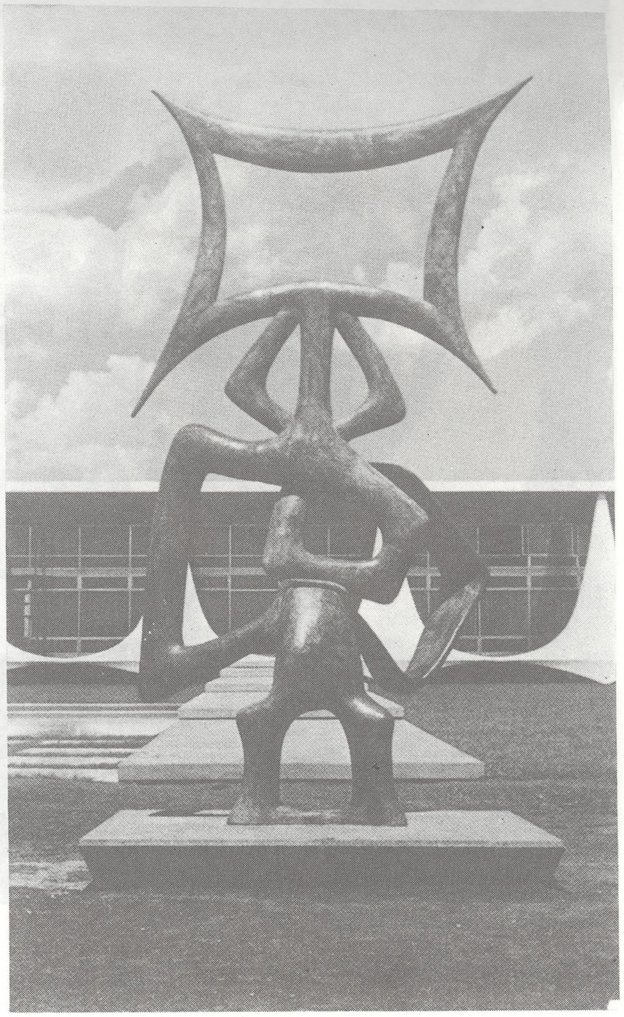
- [تعرف الفنون التشكيلية على أنها التشكيل المبتكر الذي تنظم فيه المادة الخام بحذق ومهارة ، حتى تقدم تجربة إنسانية] .

وفي هذا التعريف نرى التشكيل المبتكر الذي يدلنا على وجود مادة قد شكلها الفنان ، وبدّل فيها ، وقدم التجربة الإنسانية . التي تدل على وجود تلازم التعبير مع الإنسان وتبدلاته المختلفة ، ونستطيع أن

أما المادة الخام التي يستخدمها الفنانون التشكيليون فلها خصائصها التي يمكن أن نقول عنها أنها قد تكون طيعة في يد الفنان . أو قد يكون لها مواصفات المادة الصلبة ، التي يحتاج الفنان الى التمرس عليها . حتى يستطيع نقل أفكاره ومشاعره الى الآخرين . وهكذا يحتاج الفنان الى الممارسة ، والتدرب على الخامات المتاحة له . وعليه أن يعرف خصائصها ، سواء كانت فيزيائية أو كيميائية ، وعليه الإستفادة من هذه المعرفة . وزيادتها . وجعل التعبير يسيراً ، ولا يتعارض مع رغبة التجذيد عنده ، كل ما يريد حتى لا نرى لوحة أو تمثالا ، قد ابتعدا عما يريد ، ولا يقع الفنان في أزمة ناشئة عن عدم وضوح ما يريد وتجسيده في عمله ، بسهولة ويسر ، وهكذا يتحدثون عن مقدرة الفنانين الكبار على التعبير بشكل محكم وسريع ، وبلا تردد ، أو وهن ، وهذه المقدرة التي نسميها امتلاك ناصية التعبير التي هي (الضرورية) حتى يقنع الناس بما يفعل ، ويصبح الفن مهارة في استخدام اليدين للتعبير ، ومعالجة المادة ، وفي نفس الوقت ، على الفنان أن يتعلم الرؤية السليمة للأشياء، وحسن تذوقها ، واستدعاء سريع من الذاكرة لكل الأشكال التي اختزنها ، وأصبحت بمثابة تراث شخصي له ، تحضر حين يريد منها أن تحضر .

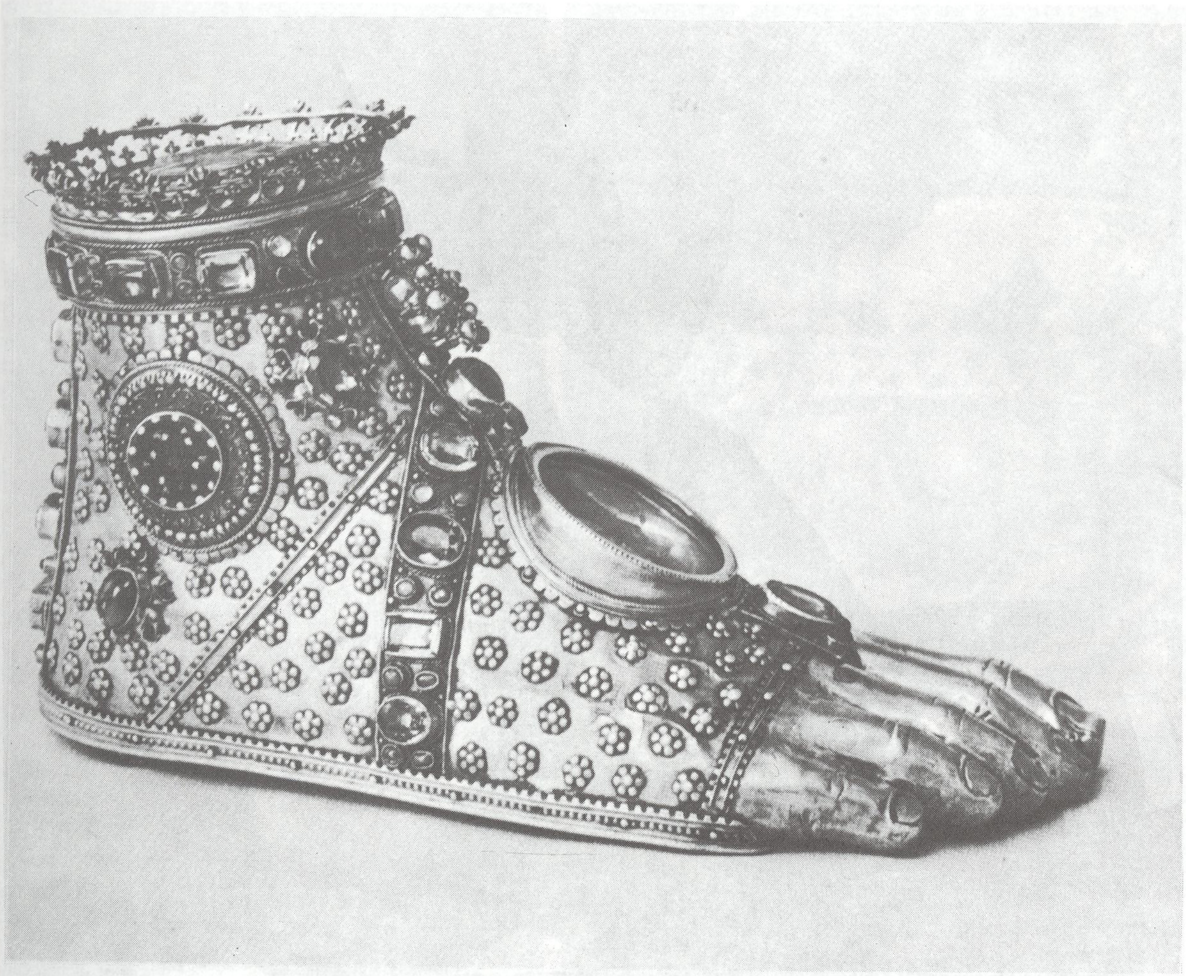
وعادة يسمون هذه الصيغة من التعبير [التوافق بين العين والذاكرة مع اليد ، ولا تعمل اليد إلا من خلال العين والبصيرة] ، وقد يحصل احيانا ان يحس بأزمة معينة ، نتيجة عدم قدرة اليد على التعبير عما يريد،وقد تختلط الأفكار في الذاكرة،مع ما تقدمه العين ونستطيع هنا أن نعطي فيما قاله احد الشعراء ، عن [ضيق العبارة عن استيعاب الفكرة] وكذلك الحاجة الى تقديم لوحة فنية فيها افكار والمشاعر ، التي تشكل عالما هو عالم العمل الفني ، وقد اصبحت له المقومات المستقلة عن عالم الواقع وعالم الشخص وفيه تتوزع الاشكال والعناصر ، والاشخاص ، في لغة شخصية تنسجم الالوان والصيغ ، لتعطي شيئا جديدا ، يستقل عنا ، وقد اصبح الفن دلالة جديدة مختلفة عن الاشياء الموجودة فيه ، والتي وضعت من قبل الفنان ، لتاخذ المعاني المختلفة التيتاتي من وجودها ، وتحاورها مع غيرها من العناصر ، والرموز.

وهذا يعني أن الفنان هو الذي يشكل اللوحة ، ويختار العناصر والاشكال التي يستخدمها ، ونحن أمام شكلين من الفن ، أولهما الفن المبدع الذي يريد التعبير عن المواضيع الانسانية ، ولا يريد أن يكون



نرى وجود [عمل فني] له مواصفاته المختلفة مع الزمن .

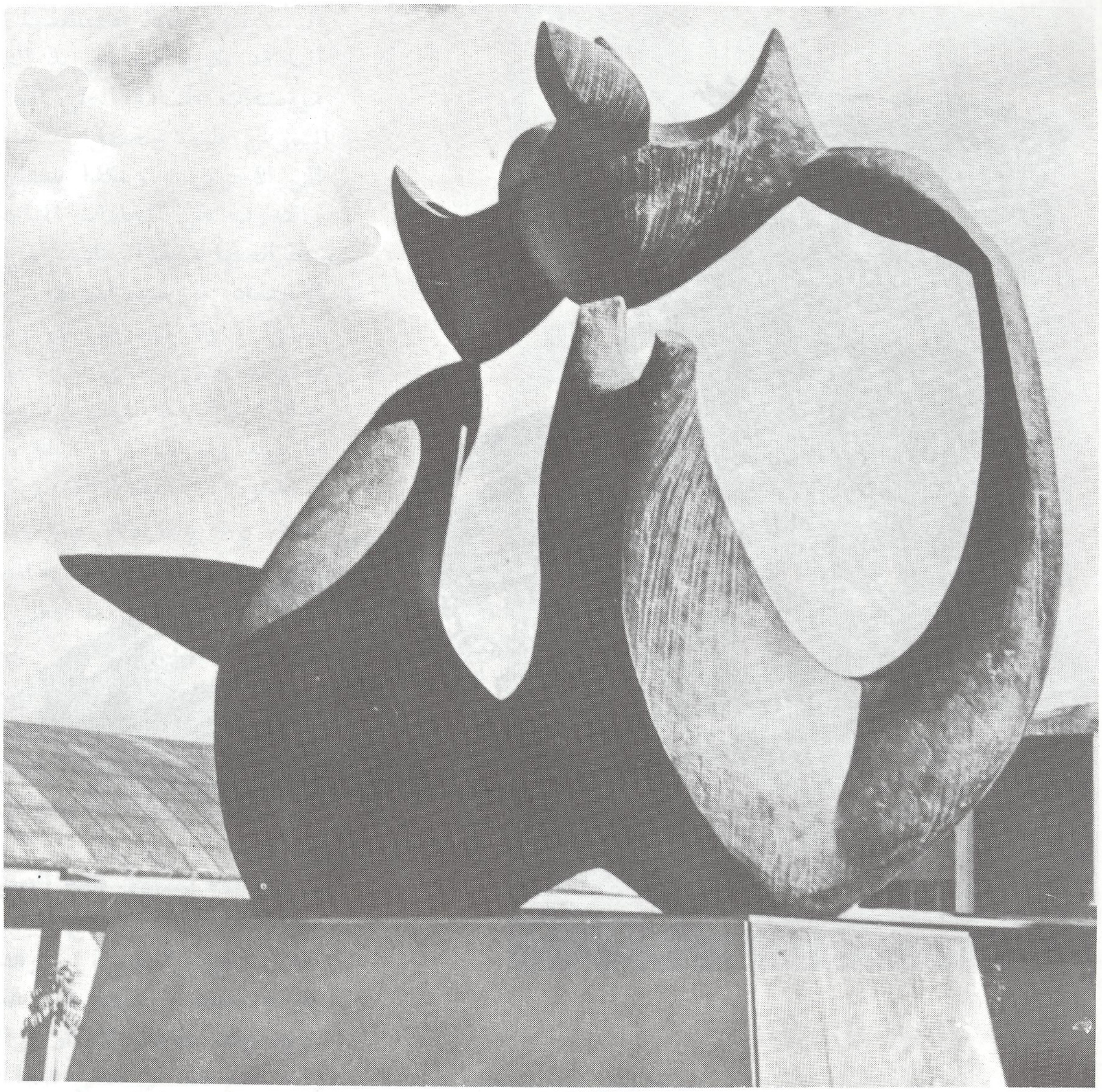
ولكن ما هي السمات الخاصة التي تميز الفنون التشكيلية ، ونستطيع التحدث عن عدة أمور هامة . وهي التي نعدها فيما يلي : اختلاف المادة الخام التي يستخدمها الفنان التشكيلي عن المادة التي يستخدمها غيره ، واعتماد الفنان على العين والبصر ، والرؤية لما حوله من الأشياء واختلاط الفن مع الحرفة في كثير من الأحيان ، وأزمته الناشئة عن محاولة تجسيد الأفكار عن طريق الصور ، والرموز .



تعبيره تقليديا ، وله القدرة على تحقيق شخصية مستقلة ، وهو الفن بمعناه الحديث ، الذي يتعلم التقنيات والرسم والتصوير الزيتي ثم ينساها حتى يبدع ما هو جديد ، ويصل الى تحقيق ما يريد عبر ما قدمه ، وقد اختزل واختصر ولجأ الى الرموز ، وهكذا اعطانا الصيغة المستقلة ، التي تتمتع بالحضور والقدرة على ايجاد عمل فني مستقل تماما ، وفيه اكتسبت الخطوط والالوان قيمتها من علاقاتها مع بعضها وتناغمها أو تجاورها وحركتها المعبرة . والفنان الثاني الذي يبهرك بقدرته على الانجاز والتحكم باللون والخط ، والذي يرتبط بالحرفية التقليدية ، والاعجاز في الرسم .

نستطيع القول ، أن الفنون التشكيلية تحتاج الى الوسائل التي تساعدها على التعبير الاصيل ،والى الاشكال الفنية التي تتلاءم مع كافة الاغراض التي تقدمها ، والتي تتعدد مع تعدد المجتمعات المختلفة ، ومع الدور الذي يلعبه الفن في كل مجتمع ، ومع الفنانين ، وتصوراتهم حول ما هو فن ، ونستطيع أن نرصد بعض أهم هذه الصيغ ، وفق ما يلي :

١ – الفن في البداية ، يقدم الجوانب الانسانية التعبيرية ، والاشكال الزخرفية ، التجميلية التي أسهمت في جعل الفن التشكيلي يرتبط بحياة الناس من حيث التعبير عنهم ومشكلاتهم ، وعلاقاتهم مع البيئة ، واعطى الفنان التصورات المختلفة ، والتي



بدات بالتلاؤم مع المكان ، وجعله أكثر جمالا ، والفة وفي نفس الوقت ، يقدم الرغبة في تجاوز التجميل الى التعبير ، الذي اتخذ عدة اشكال ، تارة يعكس التصورات الدينية والروحية ، واخرى يلعب الدور الاجتماعي المطلوب منه يعكس الآمال ، والأهداف الاكثر شمولا عن طريق مزج الافكار والمشاعر بالصور وخلق ما هو جديد .

٢ً – توصل الفنانون الى الصيغ والاشكال ،التي تحمل المضمون الانساني والديني ، والفكري ، الذي جعل الفن شكلا من التعبير الفني الذي يحمل المعاني شكل له دوره الانساني ، عن طريق اضفاء الدلالات على الصيغ المرسومة ، وجعلها تعكس الشكل الذي يحمل المعاني غير المحددة التي تؤدي عدة أهداف في آن واحد .

٣ً – قدم الفن التشكيلي كل الاهداف الثقافية

المطلوبة منه واعطى التعبير الملائم عن كل ما هو مطلوب ، وهكذا تبدلت في كل مجتمع ، الاشكال بين الصيغ التلقائية الى الصيغ المعقدة ، والافكار الاسطورية ، والمعارف العلمية ، الملائمة لفكر كل مرحلة ، وقد نصل الى مرحلة التعبير عن كل الاهداف الايدلوجية المطلوبة في كل فترة ، والتي يطلبها رعاة الفن من الفنان ، وبرزت اهمية المبدع القادر على تجاوز الاهداف المرحلية ، الى ما هو مستقبلي ،

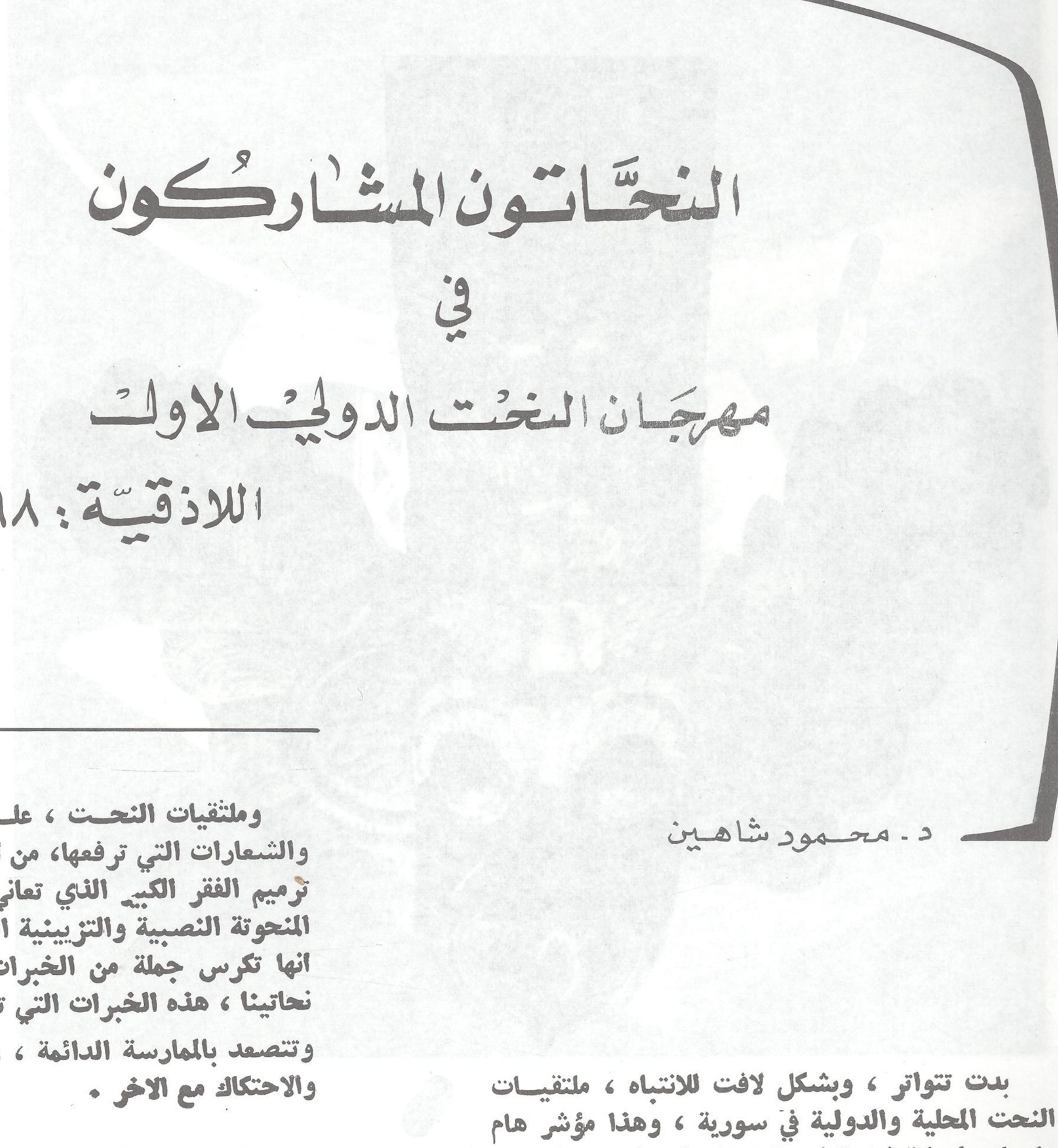
واصيل ، حسب قدرة الفنانين على التعبير عما يريدون وتجاوز ما هو معطى لهم ، وكل تجربة فنية تلعب دورا هاما ، لا يمكن انكاره .

٤ ـ أعطى الفنان التشكيلي ، كل ما هو مطلوب منه ، سواء كانت هذه العملية ، تعتمد على الواقع ، ومحاكاته ، أو تعديله ، ليضيف اليه شيئا ، من ذاته ونستطيع الحديث عن الخبرات المتراكمة ، والبحوث الفنية ، التي طورت العمل الفني ، وبحثت في أشكال التمثيل للمشاهد ، والبحوث الفنية التي قدمت أساليب التمثيل للمشاهد ، والتعديل للرؤية ، ودراسة الضوء والظل ، واللون ، والمضمون الانساني كيف يكون ، والتقنيات الفنية ، ومعرفة المادة الخام ، والاستفادة من امكاناتها ، والوصول الى خبرات تقنية لا يمكن حصرها ، والتي جعلت الفن يملك كل الامكانات ليقول ما يريد ، وتتوفر له كل الخبرات ، وكل ما يخطر على باله .

٥ ـ تداخل الفن التشكيلي المعاصر ، مع الفنون الاخرى ، التي عدلت المفاهيم التي يحملها ، واصبحنا أمام الحرية المطلقة في استخدام المواد الخام ، **والتعديل لكل الاشكال ، والمفاهيم ، والتي نراها جعلت النحت تصويرا ، وتلون النحت ، والتصوير على علاقة بالزخرفة والتزيين الداخلي ، وحاولوا ادخال**

المكتشفات الحديثة ، في مجال الحواسب الالكترونية ، وأصبحنا أمام تغييرات شاملة في كل المعطيات التي حققت المبدأ الرئيسي الذي يقول بأن ليس للفنون التشكيلية التعاريف التقليدية ، ويمكن للفنان أن يعيد النظر في كل شيء ، ليعود الفن الى الحياة اليومية ، والتمرد على مفهوم العمل الفني الذي يوضع في المتحف وصالات العرض ، والملاءمة بين الفن وبين كل مايستجد من التقنيات والابتكارات العلمية الحديثة ، ويمكننا استخدام شريط التسجيل ، والحاسب الالكتروني ، وتجسيد العمل الفني على أنه صورة مسجلة ، ولغة جديدة ، لها علاقتها مع ما يستجد ، مع المكتشفات ، والاستفادة من كل الخبرات الماضية الضرورية لتشكيل اللقطة ، وتصويرها بالمواد الحديثة ، شريطة أن يخدم ذلك الجانب الانساني ، وبحيث يعدل الفنانون من أشكالهم ليتلاءموها مع ما يستجد ، ويحافظوا على القيمة الانسانية في تعبيرهم لان [الفن .. الشكل الذي يحمل المعنى الانساني] .

ولسوف يتم الوصول الى الاصالة الفنية . عن طريق المعالجة المرتبطة بالرؤية المعاصرة ، والتي تحرك المشاعر لما فيها من مهارة ، وتجاوز لكل ما نعرفه ، وذلك من أجل الوصول الى الفن الاصيل الذي يحمل الخبرات الماضية ، ويستفيد منها ليغني البحوث بما يستجد ، ويعود الفن التشكيلي الى اعادة التكامل بين البحوث الشكلانية المتطرفة والوجه الانساني التعبيري والتقنيات الجديدة .



النحّاتون المشاركون في مهرجان النحت الدولي الاول اللاذقيّة : ١٩٩٨

د . محمود شاهين

بدت تتواتر ، وبشكل لافت للانتباه ، ملتقيات النحت المحلية والدولية في سورية ، وهذا مؤشر هام وايجابي لبداية نهضة كبيرة تنتظر فن النحت النصبي والميداني السوري ، خاصة وأن غالبية هذه الملتقيات تتخذ من الحجر ، مادتها التعبيرية الرئيسية ، ومن ابرز خواص هذه الخامة ، تآلفها مع الطبيعة التي جاءت منها ، وتالقها في الهواء الطلق .

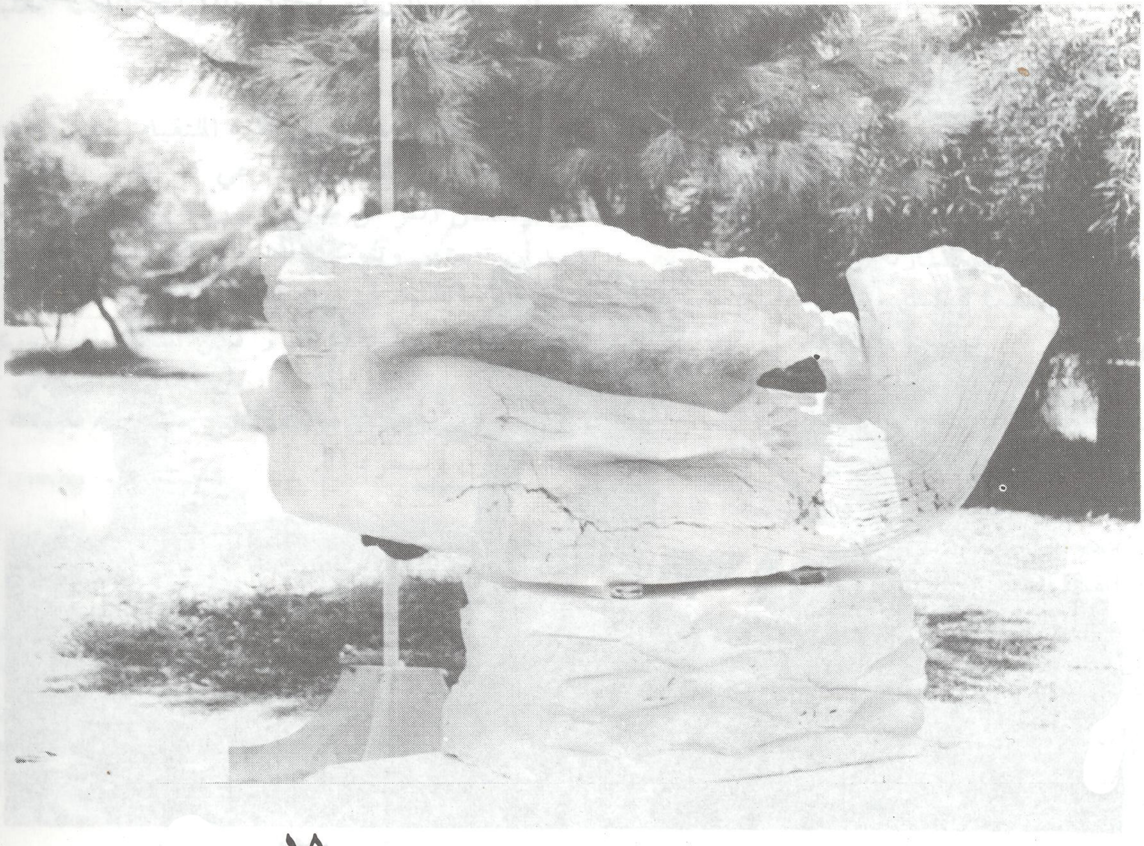
والعمل النحتي المنفذ من الحجر والرخام ،سرعان ما ياخذ طريقه الى احضان الطبيعة ، لانه ، وفور انتهاء النحات من وضع اللمسات الاخيرة على منحوتته الحجرية او الرخامية ، تعتبر منجزة وجاهزة لان تاخذ طريقها الى الساحة والحديقة والشارع ، وبالتالي الى الناس ، خلافا للتقانات الاخرى التي تمر بمراحل عديدة ، قبل أن يتحقق فيها شرط العرض الصحيح .

وملتقيات النحت ، على اختلاف المسميات والشعارات التي ترفعها، من أنجع الوسائل القادرة على ترميم الفقر الكبير الذي تعاني منه مدننا وقرانا ، في المنحوتة النصبية والتزيينية الساكنة في العراء ، كما انها تكرس جملة من الخبرات التقانية الفنية لدى نحاتينا ، هذه الخبرات التي تتبلور بالتجربة الميدانية، وتتصعد بالممارسة الدائمة ، وتزداد نضجاً بالتواصل والاحتكاك مع الاخر .

والمتابع لحركة النحت العالمي المعاصر ، لابد أن يكون قد لاحظ بروز ظاهرة فنية تاريخية واضحة ، هي أنه عندما انفصل فن النحت عن العمارة ، وعن تعانقه معها ، من حيث تأثره بقوانينها المعمارية المجردة ومن حيث اشتراكه معها في موضوعيتها الاجتماعية ، تضاءلت قيمته الفنية الصرف [المجردة] ووصلت الى أدنى مراحلها .

ونرى هذه الظاهرة بوضوح ، في تاريخ النحت ، عبر الحضارات الكبرى التي تركت لنا تفوقا عاليا في القيم الفنية الرفيعة ، مثل الحضارة المصرية القديمة والرافدية ، والمكسيكية ، والهندية ، والقوطية .. وغيرها .

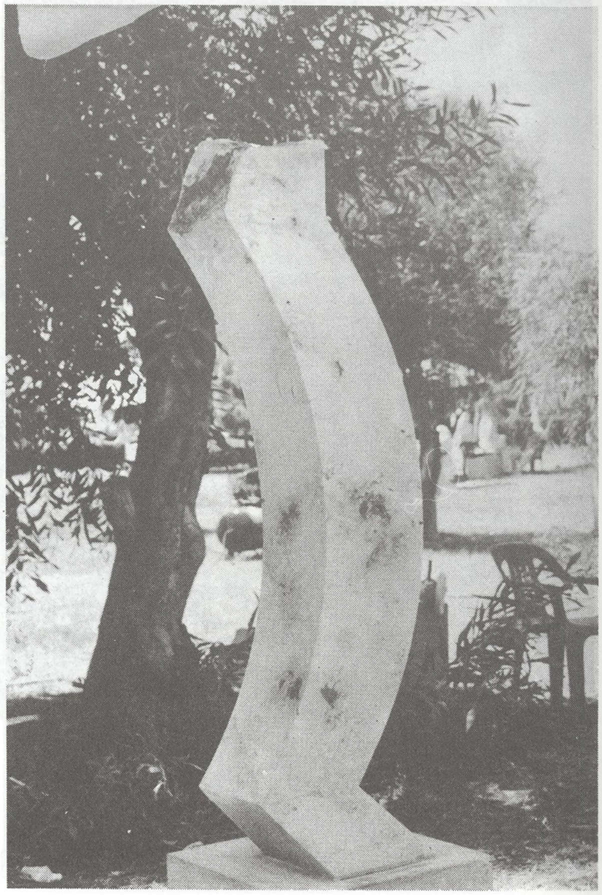
فرانكو دانما - ايطاليا



فرانكو دانما - إيطاليا

غوستاف شوبتس - فرنسا

غوستاف شوبتس - فرنسا



بيدرو لافارا - إسبانيا

وبالمقارنة بين ما وصلت اليه الفنون التشكيلية ، خاصة (فن النحت) في هذه العصور الحضارية الكبرى وبين عصر النهضة وما بعده ، عندما انفصل النحت عن العمارة ، واندفع يتخبط بين دوامة التجارب والاتجاهات المختلفة ، التي تخلت عن قيمة التجريدية المعمارية في وسائل بنائه، وكذلك عن الدور الاجتماعي الرائد ، مات النحت في المعابد والكنائس ، وتجلت فردية الفنان بشكل مبالغ فيه ، في اتجاهات النحت الحديث ، حيث اتجه نحو وسائل وأبحاث تقنية وخزفية ، فتاهت بذلك القيم النحتية الرفيعة ، وتاه معها النحت الحقيقي ، فأصبح أشبه بالطفل الذي فقد أمه ، وليس من حل لهذا الوضع ، إلا بعودة النحت ثانية ، الى أمه « العمارة » .. الى العراء والهواء الطلق ، حيث تتأكد قيمه العظيمة ، وتبرز وتأخذ أبعادها التعبيرية الحقيقية ومداها الأوسع والأجمل، ويبدأ فعله المؤثر في الانسان العابر والمتأمل.

العمارة والنحت

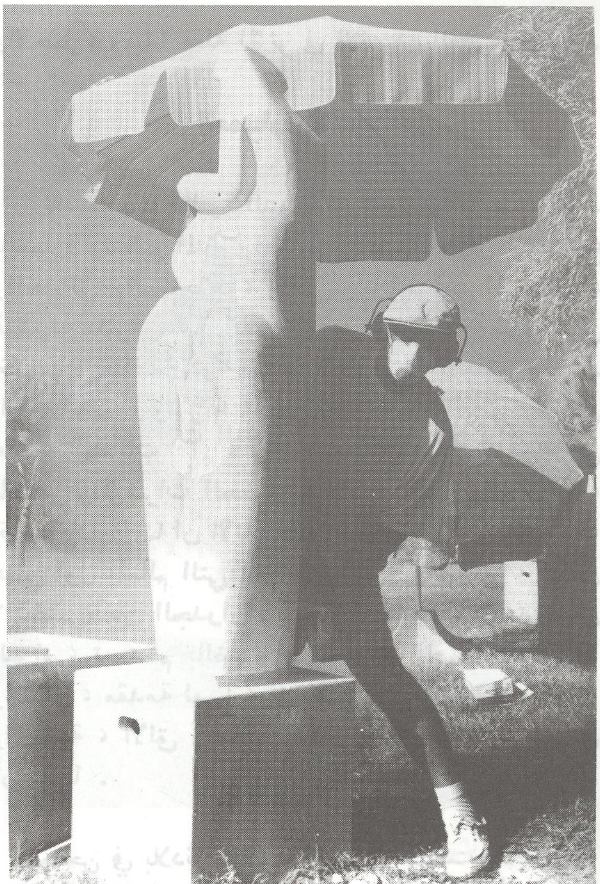
لقد تنبهت غالبية الدول، الى ضرورة ربط النحت بالعمارة وتنظيم المدن والفسح الخضراء.. في الشوارع والحدائق والساحات ، وحتى في الأحراش الموحشة ، فنشرته بكثرة ، من هذه الأماكن ، ليتأكد ويبرز من خلالها . فبالنحت تزهو هذه المواقع والأماكن ويزداد ألقها وجمالها وسحرها في عيون السابلة . من أجل هذا ، فقد بات الفن ، والنحت منه بشكل خاص ، من المظاهر والمؤشرات الحضارية الأبرز للأمم والشعوب ، خاصة إذا علمنا أن الآثار النحتية النصبية والتزيينية، هي اول المعالم التي تطالع الزائر والمقيم ، فهي لا تختبىء بين الجدران وتحت السقوف ، بل تسكن العراء ، تستحم بالضوء ، وتغازل العيون صباحاً ومساءً ، مقدمة لها ، الجمال والمعرفة ، البهاء والمعلومة ، الألق ولفتة الحب والوفاء والتكريم في آن معاً .

ونحن في بلادنا الفقيرة بأعمال النحت الحديث ، أحوج ما نكون الى البحث الجاد والمسؤول والصادق ، عن الوسائل التي تمكننا من تعويض هذا الفقر ،لتكتمل صورة سورية الحضارية الحديثة ، ولعل في طليعة هذه الوسائل والقنوات ، تأتي ملتقيات النحت المحلية والعربية والدولية .

من هنا ،لا بد من تثمين كافة الملتقيات التي قامت، والتي ستقام في المستقبل ، وهي كما تشير الدلائل ، كثيرة وتشمل أكثر من مدينة سورية . وهذه الملتقيات يجب أن تستمر وتتوسع لتشمل كل مدينة وبلدة في الوطن ، انما بعد أن يُعد لها بشكل جيد ومتأنٍ ، وبموضوعية علمية ، تطوّر فن النحت السوري الحديث ، وتساهم في انتشاره بين الناس ، وبالتالي ، تقريب الى مداركهم وأذواقهم التي سيطرت عليها ، جمالية اللون وسحره !!

ملتقى النحت الدولي الأول

كواحد من اللذين أعدوا لملتقى النحت الدولي الأول الذي شهدته مدينة الأسد الرياضية باللاذقية ما بين ٧/٢٥ و ١٩٦٨/٨/١٠ . وكواحد من الذين شاركوا فيه أيضاً ، وتلقوا ردود فعل كافة شرائح المجتمع التي احتكت به ، قبل وأثناء وبعد قيامه ،



نبيل الحلو - لبنان

استطيع التأكيد أن هـذا الملتقى الذي أعدته ونظمته مديرية الفنون الجميلة في وزارة الثقافة ، وبكافة المقاييس ، حقق نجاحاً كبيراً ولافتاً ، مما يجعل منه منطلقاً سليماً وراسخاً ، لملتقيات أخرى كثيرة ، نرجو أن يحملها المستقبل بين أعطافه ، يكون من أولى مهامها وأهدافها ، تكريس الجمال في مرافقنا العامة ، ونشر الأثر الفني الفاعل والمؤثر بين الناس ، وهذا بحد ذاته. انجاز حضاري هام ، طالما افتقدناه في الماضي » .

النحاتـون الأجانـب

فرانكـو داغـا ـ ايطاليـا

في طليعة النحاتين الأجانب الذين شاركوا في الملتقى الدولي يأتي الايطالي (فرانكـو داغـا) المولود عام

نبيل الحلو - لبنان

(١٩٤٢) في «ريميني» . تعلم الفن بنفسه، عام ١٩٥٣ سافر الى أستراليا (بيرت) عـاد بعدها الـى موطنه ايطاليا ، وتعمق بالنحت ، بعد ذلك . عاد مـرة أخرى الـى استراليا ، وتابع تعمقـه بالنحت ، في المتاحف الاسترالية ، حيث عمل فيها لمدة من الزمن ، كما أقام عدة معارض أثناء وجوده هناك .

منذ خمسة عشر عاماً وهـو يشارك في ملتقيات النحت العالميـة .

انجز النحات (داغـا) في ملتقى اللاذقية ، عمـلا [حورية البحر] . ويبدو أن هذا الفنان متخصص بهذا الموضوع ، إذ سبق له ونفـذ العديد من المنحوتات لحورية البحر في ملتقيـات أخرى ، وهـو في كافـة منحوتاته ، يترك جوانب عديدة منها ، غير مشغولة أو

محمد العلاوي - مصر

محمد العلاوي - مصر

منتهية ، مؤكداً على الوجه واليدين من حورية البحر .

والفنان (فرانكو داغا) واقعي الأسلوب ، رصين الصياغة ، متمكن من النسب التشريحية الواقعيّة ، وتحمل منحوتته قيمة تعبيرية عالية .

غوستاف شوبتس - فرنسا

اما النحات الألماني الأصل . الفرنسي الاقامة [غوستاف شوبتس] ، فقد ولد عام (١٩٥٢) ، في (فيتوك) بجنوب أفريقيا من أبوين المانيين ، درس النحت في (دسلدورف) بألمانيا بين عامي ١٩٧٣ - ١٩٨٧ .

تابع في [باريس] دراسة النحت والنقد الفني وتاريخ الفن ، قام بتدريس مادة النحت في (ليون) حيث يقيم الآن ، أما الآن فهو متفرغ كلياً لفن النحت، له مجموعة من الأعمال النصبية منفذة من الحجر والخشب والمعدن وتقانات أخرى عديدة ، موزعة في ألمانيا وفرنسا والنمسا وايطاليا .

نفذ في ملتقى اللاذقية عملاً نحتياً مكوناً من ثلاث قطع ، ضمنها أفكاراً عن الكمون والولادة والانطلاق ، إنما بلغة فنية حديثة تميل نحو التجديد .

بيدرو لافاريا - إسبانيا

النحات الثالث هو الاسباني [بيدرو لافاريا] ،

عبدالسلام قطرميز - سورية

عبدالسلام قطرميز - سورية

عبدالله السيد - سورية

عبدالله السيد - سورية

عبدالرحمن مؤقت - سورية

عبدالرحمن مؤقت - سورية

أحمد الأحمد - سورية

أحمد الأحمد - سورية

المولود ١٩٦١ ، درس النحت في جامعة [سان كارلوس دي فلافتيا] ، شارك في ملتقيات أقيمت في ايطاليا وكوبا والمكسيك واسبانيا . له نصب تذكارية في عدة مدن اسبانية ، نفذ في ملتقى اللاذقية عملاً تجريدياً هندسياً مدروساً بدقة ، ومنفذاً بدقة مماثلة أيضاً .

النحاتون العرب
نبيل الحلو - لبنان

شارك في ملتقى اللاذقية النحات اللبناني [نبيل الحلو] ، وهو من مواليد دمشق عام (١٩٦٩) عاش يفاعته في دمشق ثم انتقل الى لبنان ، دخل الأكاديمية اللبنانية للفنون « البا » سنة (١٩٩٠) باختصاص النحت ، عمل معيداً في نفس الأكاديمية ، ثم سافر الى باريس للتخصص في مجال النحث ، ثم عاد الى لبنان وسافر مرة اخرى الى (باريس) لدراسة الكمبيوتر المتعلق بالنحت . شارك بحوالي (٢٥) معرضاً جماعيا داخل لبنان وخارجه . كما مثل وطنه في مهرجان الشباب والرياضة العرب الذي أقيم في بيروت عام (١٩٩٣)، له اعمال نصبية في وادي شحرور وبعاليتا. حاز على جائزة النحت عام (١٩٩٥) في بيروت . ملتقى اللاذقية الدولي هو أول مشاركة خارجية له . حيث نفذ فيه منحوتة دعاها [عشتار] تحمل حساً تجريدياً هندسياً واضحاً .

محمد العلاوي - مصر

المشارك العربي الثاني في ملتقى اللاذقية هو النحات محمد العلاوي] المولود عام (١٩٤٧) في محافظة

نزار علوش ـ سورية

نزار علوش ـ سورية

اكثم عبد الحميد - سورية

اكثم عبد الحميد - سورية

الدقهلية بجمهورية مصر العربية ، تخرج من قسم النحت بكلية الفنون الجميلة في القاهرة عام (١٩٧٠)، وحصل على (الماجستير) من نفس الكلية عام ١٩٧٨ ، وعلى درجة (الدكتوراه) في علوم الفن من مدينة (لينينغراد) في الاتحاد السوفييتي السابق عام ١٩٨٤، يعمل حالياً أستاذاً للنحت الميداني في كلية الفنون بالقاهرة منذ عام ١٩٩٤، له اعمال كثيرة في متحف الفن الحديث بالقاهرة ، في مجال التصوير والنحت ، وفي دار الأوبرا وقاعة المؤتمرات الكبرى بمدينة (نصر) ، نفذ في ملتقى (اللاذقية) عملاً نحتياً بسيطاً أقرب الى النحت النافر منه الى النحت المجسم .

النحاتون السوريون

بشهادة الجميع ، حقق النحاتون السوريون الذين شاركوا في ملتقى النحت الدولي الأول في اللاذقية ، حضوراً لافتاً ومتميزاً ، مما يؤكد أن نحاتنا العربي السوري ، يقف بجدارة ، الى جانب النحات العربي والعالمي ، وذلك بما يملك من الموهبة ، والقدرة الفنية، والتأهيل العالي ، والخبرة الممتازة ، في قيادة الخامات والمواد والتعامل معها ، وبالتالي ، في تحقيق المنحوتة المتكاملة موضوعاً وشكلاً ، والمنتمية لتاريخ بلاده العريق ، من جهة ، وللعصر بكل تلاوينه وكشوفاته ، من جهة ثانية ، وهذا يؤكد بأننا مقبلون على مرحلة هامة وخصبة ، سيعيشها فن النحت السوري الحديث .

عبد السلام قطرميز - سورية

ولد النحات [عبد السلام قطرميز] في حماه قام (١٩٣٩). درس النحت بكلية الفنون الجميلة بدمشق، وكان في عداد الدفعة الأولى التي تخرجت منها عام (١٩٦٤) وكان قد درس سنة في كلية الفنون بالقاهرة قبل انتقاله الى دمشق ، وهو واحد من النحاتين السوريين ، الذين نهضت على عاتقهم الحركة النحتية الحديثة في سورية ، فمنذ تخرجه في قسم النحت عام (١٩٦٤) يعمل بجد واجتهاد في مجال (النحت) إنتاجاً وتأهيلاً للكوادر الشابة ، من خلال عمله كرئيس لمركز الفنون التطبيقية بدمشق ، للنحات قطرميز إنتاج نحتي كثير ، موزع في العديد من المدن السورية، إضافة الى إنتاجه الخاص الذي يمثل بحثه الفني الموجود لدى وزارة الثقافة والمنفذ بتقانات مختلفة أبرزها الحجر ، والحجر الصناعي ، والبرونز ، وكان مع زميله النحات [وديع رحمة] أول من تصدى لتقنية البرونز في

سورية ، حيث قاما منتصف الستينات ، بتصميم وتنفيذ تمثال [الثوري العربي] ولوحاته النافرة ، إضافة الى النحات الراحل [محمود جلال] ، منذ ذلك الزمن ، والنحات (عبد السلام قطرميز) يغني حركة النحت والنصب التذكارية بعطاءاته المتلونة أسلوباً وتقنية ، والمتميزة فنياً وتعبيراً .

فقد أتقن كافة تقانات النحت التقليدية والحديثة مارسها باجتهاد ، دأب نادرين ، كما تدرب على النحت المباشر في الرخام ب « كرارا » بايطاليا ، ونفذ بهذه الخامة ، أعمالا عديدة ، ويعتبر النحات [قطرميز] من الخبراء المتمكنين من تقنية البرونز والحجر والاسمنت والخزف ، وغيرها من تقانات وخامات النحت .

تصنف تجربته الفنية في الاتجاه الواقعي الرصين المتمثل لروح الكلاسيكية المتقنة ، غير أن له أيضاً ، توجهات تعبيرية مختزلة ، حملتها بعض دراساته وأعماله الصغيرة ، كما تحتضنها بأمانة ، أعماله والتجريب الدائم ، من أن يجمع معارف نحتية رفيعة الخزفية الكثيرة ، وقد تمكن عبر الممارسة الدؤوبة ، المستوى ، يمكن تلمسها بسهولة في آثاره الفنية الموزعة هنا وهناك من (سورية) ، والتي تقدمه كأبرز العاملين في مجال النحت ، هذا الفن الذي لا يزال حديث العهد في سورية ،بالمقارنة الى الرسم والتصوير .

ومن الملاحظ في تجربة النحات « عبد السلام قطرميز » مواكبة الشكل للمضمون ، والصياغة للفكرة والتقنية مع التشكيل والتعبير ، فهو ملحاح على التفاصيل ، والنسب التشريحية الصحيحة من أعماله المنفذة بالبرونز ، ومختزل في أعمال الرخام والحجر ، ومجرد من أعمال (الخزف) ، بمعنى أنه يقيم حالة توفيقية ، منسجمة ، بين الخامة أو المادة والتعبير ، وبين طريقة المعالجة وشكل الصياغة المناسبة لها ، وهذا النزوع في احترام مادة التعبير والتكيف معها ، من مزايا المعلمين الكبار من النحاتين ، هؤلاء الذين تمكنوا من وضع اليد على مفاصل التجربة النحتية ، فألفوا خاماتها وطوعوها دون إذعان ، للموضوعات والمضامين المناسبة لها .

والحقيقة ، فان النحات [عبد السلام قطرميز] واجتهاده المتواصل الدؤوب ، وخبراته الكثيرة الواسعة ، الناهضة على موهبة حقيقية ، يقف بجدارة في الصفوف الاولى الأولى من حركة النحت الحديث في سورية ، وله فيها باع طويل ، كما أنه لا زال يثير بها بعطاءاته التي تعيش أوجها هذه الأيام .

محمد بعجانو - سورية

محمد بعجانو - سورية

مصطفى علي - سورية

مصطفى علي - سورية

وفي اللاذقية ، أنجز النحات [قطرميز] عملا عن الصمود والنهضة ، باسلوب هندسي ملخص ، ضمنه العديد من الرموز ، إنما بصيغة إشاراتية نصية ، تتماهى في المساحات الكتلية الواسعة التي تفرضها الخامة على النحات .

عبد الله السيد - طرطوس

المشارك السوري الثاني في ملتقى اللاذقية النحات [عبد الله السيد] ، وهو من مواليد مصياف عام (١٩٤١) ، تخرج في قسم النحت بكلية الفنون الجميلة بدمشق عام (١٩٧١) ، وهو يحمل اجازة في الفلسفة من جامعة دمشق ، تابع تخصصه العالي في النحت وعلم الجمال في باريس ، ويعمل حالياً أستاذاً مساعداً في قسم النحت بكلية الفنون بدمشق .

نفذ النحات (السيد) عدداً من النصب التذكارية في سورية ، منها تمثال « صلاح الدين الايوبي » الرابض أمام قلعة دمشق ، وله تجارب متفرقة في هذا المجال ، قدمها عبر أكثر من معرض .

ان ثقافة هذا الفنان ، ودراسته للنحت وعلوم الفن ، خاصة عند النحاتين المحدثين أمثال (هنري مور) و (زادكين) ، و (جياكويتي) .. وغيرهم ، أسعفه بالخروج بأعمال نحتية متميزة يمكن تلمسها بوضوح ، سواء من خلال تقانات أعماله أو أساليبها التي تختصر كل الأسس الفنية الصحيحة للنحت العالمي قديماً وحديثاً ، وخاصة المحلية منها ، وكلها تعيش في وحدة متكاملة ، متجانسة ، تحدد مساراتها وتصبغها بسمتها الخاصة ، شخصية الفنان المتمكنة من هذه المفاهيم الجوهرية في النحت .

فيصل الحسن - سورية

فيصل الحسن - سورية

إحسان العمر ـ سورية

شارك النحات (عبد الله السيد) «بملتقى اللاذقية» بعمل دعاه (شرخ الحب) وذلك من خلال وجهين متقابلين لإمرأة ورجل ، عالجهما بصيغة تعبيرية مختزلة .

عبد الرحمن مؤقت ـ سورية

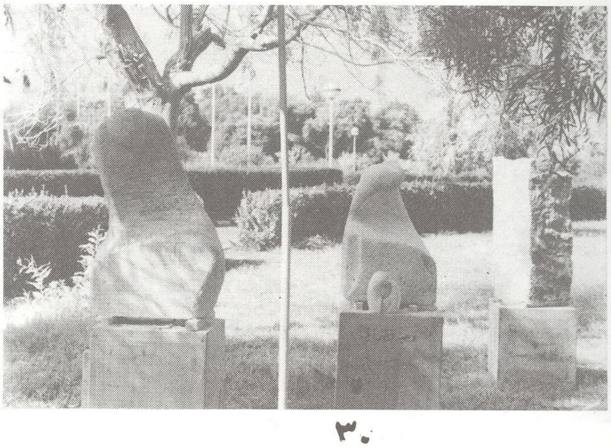
النحات الثالث المشارك في ملتقى اللاذقية [عبد الرحمن مؤقت] وهو من مواليد حلب عام (١٩٤٦) درس النحت وتعلمه بنفسه ، ثم عمق تجربته الفنية في أكاديمية الفنون بروما ، أنتج العديد من الأعمال النحتية الصغيرة والنصب التذكارية الكبيرة . اقام العديد من المعارض الفردية ، وهو مشارك دائم في المعارض الدورية . في أعمال [عبد الرحمن مؤقت] موهبة حقيقية ، تمثلت أصول النحت وقيمه الصحيحة واستطاعت بعد ذلك أن تشق طريقها الى الواقع

إحسان العمر ـ سورية

العملي ، بصبر وإناة . و [عبد الرحمن مؤقت] في أعماله ، لا يتصدى لخامات النحت الصعبة كالحجر والرخام ولبرونز فحسب ، وانما يتصدى لقيمه العظيمة أيضاً ، هذه القيم التي بدأت تشق الطريق إليها ، مواهب عديدة في سورية . والنحات مؤقت يتفاعل مع هذه القيم ، يدرسها ، ويحاول أن يضيف اليها من ذاته ، ليستمر كما يجب . استمرارية السطوح . تصالحها بعضها بالبعض الآخر عن طريق سطوح أخرى واضحة ومدروسة ، متانة هذا الاتصال الاستدارة الموحية بالتكعيب يأتي من الداخل ، الاضاءة الواسعة للسطوح والكتل ، متانة العلاقة بين الكتل المكونة للعمل ، وهذا الاحساس المريح بالاستقرار والتوازن والحركة معاً ، خصائص مميزة في أعمال هذا النحات . تؤكد وقوفه على أرض صلبة ، كما تؤكد امتلاكه الجيد لأدواته ، نفذ في (اللاذقية) عملا دعاه [الموجة] وذلك بصيغة تجريدية هندسية . لتجربته الأخيرة ...

وجيه قضماني - سورية

وجيه قضماني - سورية



أحمد الأحمد ـ سورية

المشارك الرابع في اللاذقية ، هو النحات [أحمد الأحمد] وهو من مواليد البادية السورية عام ١٩٤٦، حصل على الاجازة في الفنون من جامعة دمشق ، كلية الفنون الجميلة [شعبة النحت] عام (١٩٧٢) ، وعلى ماجستير في النحت من أكاديمية الفنون في وارسو ، بولونيا عام ١٩٧٨ وعلى الدكتوراه في تاريخ الفن من نفس الاكاديمية ١٩٨٥ ، يعمل حالياً مدرساً لمادة النحت في كلية الفنون بدمشق ، تلامس أعماله الواقع ملامسة خفيفة تارة ، وتتكشف الاشارات والرموز فيها ليبتعد قليلا في الغموض والتجريد ، لكنها تحاول على إيحاء خاص ، يثير البصر ، ويلتهب العيال بحثاً عن معان وايحاءات نعرفها ولا نعرفها ، ذلك لانها تسكن الذاكرة ، ويحفظها القلب .

غالبية موضوعات النحات (أحمد الأحمد مستوحاة من البادية السورية،خاصة النسوة بلباسهن التقليدي ، عالج في ملتقى (اللاذقية) تكويناً هندسياً مدروساً من كافة الواجهات .

نزار علوش ـ سورية

نحات منتج من مواليد السلمية عام (١٩٤٧ درس النحت في كلية الفنون الجميلة بدمشق وباريس صامت ، يتميز بهدوء فاعل ، وبحث جاد متصاعد النبرة ، موحد الاتجاه والملامح ، ويختصر تاريخاً طويلا لفن لنحت الصعب الجميل والمؤثر .

فهذا النحات ، ومنذ غادر مناحت كلية الفنون الجميلة بدمشق أواسط السبعينات وحتى اليوم ، اختط لنفسه توجهاً خاصاً متميزاً في مجال النحت ، تابعه بكل دأب وأمانة ، لكنها المتابعة المضيفة والمتلونة والجادة والحيوية ، ومن هنا بالتحديد ، يأتي تمايزها وغناها .

فقد التقط النحات [نزار علوش] طرف الخيط من أساتذته في قسم النحت بكلية الفنون بدمشق ، وتابعه مؤكداً على حقيقة أن النحت هو نتاج تفاعل حضاري انساني شامل ، ساهمت فيه أمم كثيرة على اختلاف مواقعها من الحضارة ودرجة هذه المواقع ، فكما ساهم الإغريق والفراعنة والآشوريون والمكسيكيون في بلورة النحت وتأكيد قيمه العظيمة ، كذلك ساهم الانسان البدائي الافريقي ، الذي توصل عن احساسه النقي المتقد ، الى وضع أسس جمالية ممتازة لفن النحت ، لا تقل قيمة عما وضعه الاغريق .

يلتقي النحات [علوش] مع (هنري مور) في أكثر من جانب ، فقد أخذ منه كما أخذ من غيره ، وهذا امر طبيعي ، لكنه اخضع جيع هذه المؤثرات لشخصيته المتميزة .

من اهم خصائص تجربة هذا النحات ، محاولته التوفيق بين خواص كل مادة تعبيرية وبين الموضوع الذي يلح عليه في منحوتاته عموماً ، والمتمحور حول المرأة في أوضاعها المختلفة .

فهذا النحات يمارس النحت بمعظم خاماته المعروفة ويحاول احترام خواص كل مادة ، وبالتالي إنزال موضوعاته فيها ، دون اقحام أو اضطهاد لها ، مع المحافظة في الوقت نفسه ، على شخصيته الخاصة ، وملامحها العريضة المتميزة ببنيتها المعمارية المتبنة ، وكتلتها المتماسكة المربوطة باحكام ، وتلخيصها المدروس للنسب النحتية الصحيحة ، وتوافقها ككتلة معبرة من الفراغ الذي يتأكد من خلالها ، ويؤكدها في وقت واحد عالج في ملتقى اللاذقية عملا نحتياً احتضن صيغة فنية متطورة ، تتناسب وتنسجم مع خامة الحجر .

اكثم عبد الحميد ـ سورية

نحات منتج مبدع من مواليد جبلة عام (١٩٥٥) تخرج من قسم النحت بكلية الفنون الجميلة بدمشق عام ١٩٨١ ، ومنذ ذلك التاريخ وهو يعالج جذوع حافراً فيها لوحاته الغائرة والنافرة ، وبذلك أصبح الخشب مادته الأساسية التي أحبها وأدمن التعامل معها ، وقد غادرها في الآونة الأخيرة ، بشكل جزئي الى خامات أخرى .

وبمراجعة عامة لانتاج النحات [أكثم عبد الحميد] نجد ان ثمة تقدما مضطرداً صاعداً في هذا الانتاج ، سواء على صعيد إدخال عناصر وصياغات تشكيلية ، وتعبيرية جديدة على أسلوبه ، أو على صعيد (الموضوع) الذي أصبح اكثر إلحاحاً ، على الهيئة الانسانية الخالية من الرموز والاضافات ، كما أن اشكاله التشخيصية المحورة التي كانت تبتعد كثيراً عن الواقع ، أصبحت عنده اكثر احتضاناً وتمثلاً لهذا الواقع واستيعابها للنسب التشريحية الصحيحة .

فالجسد الأنثوي العاري الذي يحمل أكثر من بعد تعبيري في منحوتاته ، بدأ يتوقد بحياة قادمة من الواقع ، من احتراقات الفنان الحسية ، وسعادة انامله ، وهي تغتسل بمياه نبع المحرضات الحسية الواقعية الجميلة .

لقد أخذت تجربة النحات [أكثم عبد الحميد] تأخذ مساراً جديداً لها ، أكثر نضجاً وشمولية ووضوحاً ، ذلك لأنه بات يلح على العناصر الواقعية الموشاة بكتابات وحروف وإشارات تدعم فكرته وتؤكدها من جهة ، وتبرز جماليات النحت وحضوره الأكثر في الفراغ ، من جهة ثانية .

عالج في ملتقى اللاذقية عملاً نحتياً دعاه [الموجه] وذلك من خلال المرأة المحملة بجملة من الرموز ، وبصيغة فنية تختصر تجربته الطويلة مع النحت .

محمد بعجانو ـ سورية

يُعتبر النحات « محمد بعجانو » من النحاتين السوريين المواظبين على الانتاج والمتميزين . ولد في اللاذقية عام [١٩٥٦] تخرج من قسم النحت بكلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق ، مطلع الثمانينات ، شكل مع زميليه [أكثم عبد الحميد] والنحات الراحل [مظهر برشين] توجهاً خاصاً في النحت السوري الحديث ، سواء على صعيد الشكل والصياغة النحتية أم على صعيد المضامين والموضوعات ، كما ان الثلاثة اعتمدوا الخشب وجذوع الشجر المادة الرئيسية في اعمالهم النحتية .

لدى النحات [محمد بعجانو] يتصعد الموضوع في افق يتكيء على الشعر ، قائم على جماليات الجسد الانثوي العاري المتلىء الحوض ، المثقل بالشهوة ، المطرز بالرموز والاشارات الجنسية ، لكنها مصعدة في الفن ، ومشذبة بالشعر ، ومغتسلة بالحب والألفة وحرائق الرغبات المطفأة بألف هم وهم .

والحقيقة فان الجسد الانثوي العاري ، هو المحور أو العنصر التشكيلي الأساس في كافة أعمال النحات [بعجانو] النافرة أو المجسمة ، والتحوير هذا يفرضه عليه تكوين الجدع الطبيعي ، أو قد ينزله هو بالشكل الذي تختزنه الذاكرة ، أو الذي ترغبه الحرائق المطمورة في رماد اللا ممكن والممنوع .

من الملاحظ لدى النحات [محمد بعجانو] إنتاجه النشط ، المتعدد الخامات ، المتطور من عام الى آخر ، وهو في كافة أعماله ، صادق العاطفة ، عفوي

محمود شاهين - سورية

محمود شاهين - سورية

الاحساس ، متطور الصياغة ، وقد حقق إضافات هامة على تجربته ، تؤكد موهبته الحقيقية من جهة ، واجتهاده الكبير والمتواصل ، من جهة ثانية ، عالج في (اللاذقية) عملاً نحتيا متميزاً لحورية البحر المحاطة بحمامات السلام ، يعكس بأمانة ، الخبرات الثقانية والتعبيرة الكبيرة التي بات يملكها .

مصطفى علي ـ سورية

نحات حاضر في الحياة التشكيلية السورية المعاصرة ، ولد في اللاذقية عام (١٩٥٦) ، درس فن النحت في دمشق وايطاليا ، له تجربة طويلة ومتميزة مع خامة (البرونز) حيث تمكن من رسم ملامح شخصية نحتية خاصة به ، من خلال هذه المادة ، أصبحت اليوم من الاشارات البارزة في النحت السوري الحديث ، وتجربة النحات (مصطفى علي) تتسم بحالة صحية من البحث والتجريب المتصاعدة باستمرار ، فهو مجرب من الطراز الأول ، سواء في بنية المنحوتة ، ام من ملحقاتها من قاعدة وفراغ محيط ، وعناصر اخرى مكملة ، وهو يبث في كافة هذه المفاصل ، قدراته وخبراته الفنية والتقانية ، دون أن يخرج عن الاطار العام والعريض لشخصيته الفنية ، مما يشير الى أنه يعي تماماً هذه التجربة التي تتوهج كقيمة تشكيلية وتعبيرية لافتة ، يوماً بعد يوم ، في التشكيل السوري المعاصر .

عالج في ملتقى اللاذقية عملاً نحتياً لشجرة ضمن مستطيل هندسي صارم .

فيصل الحسن ـ سورية

نحات مجتهد ، تعلم الفن بنفسه ، ولد في دير دير الزور عام (١٩٥١) وهو مشارك دائم في المعارض الجماعية والدورية والملتقيات النحتية ، عكف على الانتاج المتواصل واللافت ، خلال السنوات الأخيرة ، مما جعله يرسم ملامح أولية ، لتجربة متميزة في النحت ، يمزج فيها بين الواقع والتلخيص المعبر ، وهو يلح في كافة أعماله ، على الموضوعات الانسانية المتلونة والمأزومة ، وقد تمكن من أن يوظف اللغة الفنية لهذه المضامين ، التي يعالجها بصدق وتفاعل واضحين ، وقد شهدت تجربته النحتية ، تحولات كثيرة ومتسارعة ، مما يؤكد حيويتها وغناها واجتهاد صاحبها الذي اقتحم كافة تقانات النحت ، وحقق فيها اضافات لافتة ، عالج في (اللاذقية) عملاً نحتياً متميزاً ، عالجه بصيغة هندسية تنتمي لتجارب النحت العالمي المعاصر .

إحسان العر ـ سورية

نحات شاب من مواليد (سرغايا) درس النحت بكلية الفنون الجميلة بدمشق ، عاد اليها معيداً ، وهو يتابع الآن دراسته العالية في مجال (فن الميداليا) بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة ، نفذ العديد من الأعمال النحتية الجدارية والصغيرة ، كما شارك في غالبية ملتقيات النحت التي اقيمت في الهواء الطلق ، من بينها ملتقى اللاذقية ، حيث نفذ فيه عملاً نحتياً تجاوز فيه تجاربه السابقة ، ويمثل جذع امراة مغلفاً بغلالة رقيقة .

وجيه قضماني ـ سورية

نحات شاب من مواليد دمشق عام ١٩٦٤ ، تخرج في قسم النحت بكلية الفنون الجميلة بدمشق ، له تجارب متنوعة في مجال النحت ، نفذ في ملتقى اللاذقية عملاً نحتياً دخل من خلاله ، معترك تقنية الحجر لأول مرة ، اعتمد فيه الصياغة المبسطة والمختزلة .

محمود شاهين ـ سورية

من مواليد مصياف عام (١٩٤٨) . تخرج في قسم النحت بكلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق عام (١٩٧٢) ، عام (١٩٧٥) عيّن معيداً في نفس القسم ، وعام (١٩٨١) أنهى تخصصه العالي في مجال النصب التذكارية وفن التمثال في المدرسة العالية للفنون التشكيلية بمدينة (درسدن) بالمانيا ، يعمل حالياً استاذاً لمادة النحت بكلية الفنون الجميلة بدمشق ورئيساً لقسم النحت فيها .. اقام عدة معارض فردية ، ويشارك بشكل دائم في المعارض الدورية ، نفذ العديد من النصب التذكارية الكبيرة في (سورية) واعماله الفنية موزعة في العديد من الأمكنة داخل سورية وخارجها ، يعمل في الصحافة المقروءة والمسموعة والمشاهدة ، نفذ في ملتقى اللاذقية عملاً نحتياً لامراة مستلقية اعتمد فيه الصيغة الواقعية الملخصة والمقروءة التي تحمل روح التعبيرية اللصيقة بتجربته النحتية بشكل عام .

أنـــا والأشـيَاء

النحات : مصطفى علي

مقدمـــة :

هذه الافكار اتت إلى خاطري ، اينما كنت وفي اي ظرف وضعت، قمّت بكتابتها وانا في حالة من التجلي ، او حالة عادية ، التقطها عن شاطىء بحر او من الطريق، ومن انطباعات البصر وعلاقته بالذاكرة ، من افكار ، وآراء سبقني إليها غيري ، من الأشياء المرمية والمهملة، ومن الأشياء الهامة .

افكار جديدة اتت من تجريـدي للاشياء مـــن مضمونها ، غيرت وظيفة هذه لأشياء او جردتهـا من وظيفتها ، اعطيتها صفة اللاصفة همشتها ، جعلتها هامشية إلى اقصى مايمكن ، لقد اعطيتهـا حريتهـا المطلقــة .

على هذه الافكار ابني اعمالي الجديدة .

● مصطفى علي

ـ خريج النحت من كلية الفنون الجميلة بدمشق وتابع دراساته النحتية في كارارا في ايطاليا .

انــا والاشياء

قمت بالتفكير طويلاً ، ورايت ان كثيراً من الأشياء التي حملتها معاني ليس لها معنى ، الآن ، عرفت واكتشفت ان هذه الأشياء ليس لها معنى ، أو بالأحرى ليس هناك شيء له معنى او شيء آخر ليس له معنى ، إن الأشياء تحمل معاني مختلفة ، وانه لكل شيء المعنى الخاص ، ومايعنيه الشيء ذاته ، غير الذي تعنيه نفسك عنه .

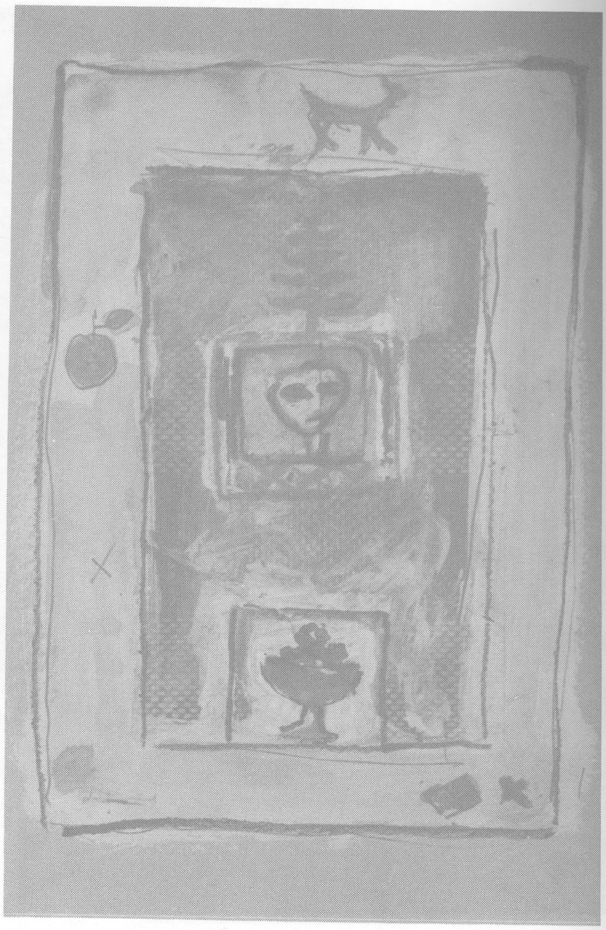
إن الغبار الذي يغطي شكلاً ما يعطيه بعداً آخراً ، وان الرطوبة والهواء والضوء تعطي بعداً آخر للأشياء التي نراها او نكتشفها او نقوم بتاليفها .

عندما ياتي الركام ويغطي الشيء، فان هذه الأشياء لاتنتهي ، بل تبقى في الذاكرة .

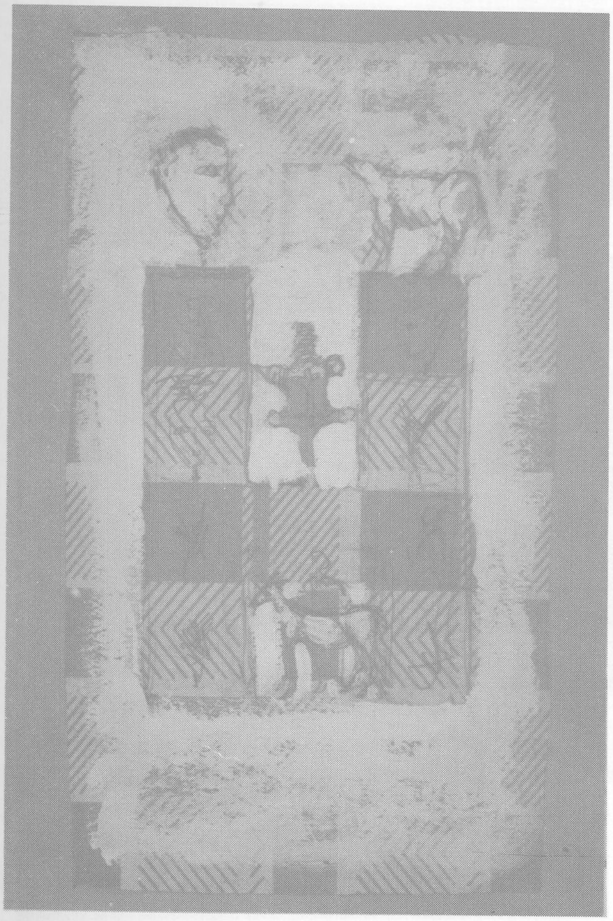
إذا غمر الماء سطح هذه الكلمات ، فان الكتابة تأخذ بعداً مختلفاً ، قد يصبح طعمها مالحاً او مـراً او حامضاً ، ولكنه من الصعب، ان يصبح حلواً .

اما إذا طفت الكلمات على سطح الماء ، فهذا دليل على شفافيتها ورقتها .

إن ورقة رميت في مهب الريح لاتفقد رونقها ، بل إن الشمس والمطر والهواء والليل والنهار ، الضوء والحرارة يكسبها معنى مختلفاً ، وعندما تضيفها الى صفحة بيضاء تغنى هذا السطح ، وتفقده الصفاء ، ولكنه يصبح سطحاً ابيضاً مضافاً إليـه ورقة كانت في مهب الريـح .



مصطفى علي



مصطفى علي

إن العمل الفني الذي نقوم به هو الأشياء مضافاً إليها التفكير والعبث « اللعب » .

إن ماهية الأشياء سواء أكانت مرئية ام غير مرئية تخلق في الشعور صوراً ، تغني مساحاتها الذاكرة المحملة بالمخزون البعيد للعقل الباطن والذاكرة القريبة، مضافاً إليها الثقافة الشكلية والنزوات .

إن ابتكار اشياء جديدة ، اي الأشياء الموجودة + الفكر ، هي معنى جديد لهذه الأشياء .

التأليف في الفن ، يختلف عن الأشياء التي تنمو في الطبيعة ، إن النمو في الطبيعة مبني على البنيوية العضوية ، وعلى الشيء الكامن في داخل الشكل ، وعلى بنية المادة الحية في جوهر الشيء ، أما في التأليف فيمكن أن تحمل شتات الأشياء التي تخلو من الحياة ، وهي أشياء مبنية على عدم التآلف العضوي ، [الشتات + الوعي + الروح المبدع] يعود التآلف لهذه الأشياء ، ويعود الانسجام ليكون بنية عضوية متحدة خاصة به .

ها انا مستلق على الشاطىء انتظر الريح لتاتيني بالأفكار الجديدة ، التقط منها ما يحلو لي ، وأضيف إليها اللون الأزرق ، تساعدني الغيوم والجبال والأرض ، وما انتكره الإنسان من أشياء تافهة ، واشياء ذات قيمة .

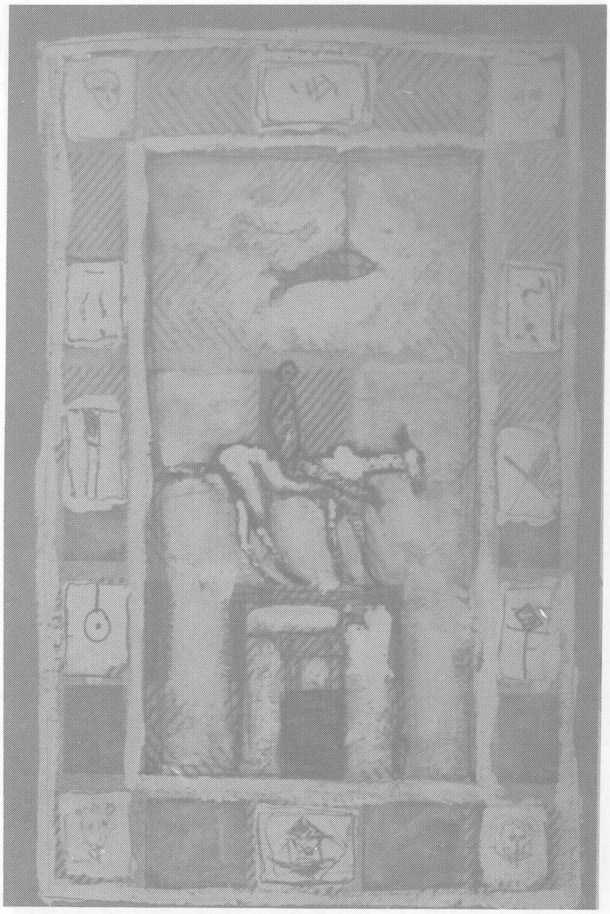
الريح اتت إلى روحي بفكرة ، كيف احافظ على المادة الهشة والطرية ، التي يمكن أن تطحنها الأفكار القاسية ،كيف تحيط هذه الأشياء بالرعايا والطمأنينة ؟

مصطفى علي

قد تبني لها اسواراً من مواد قوية وتحيطها الكتمان ، وفي كثير من الأحيان يكفي ان تشير إليها وتعلن للملا ، [مواد ليس لها قيمة لكن ينبغي ان تحافظ عليها] .

الافكار ليست فقيرة وليست غنية ، الأفكار موجودة في الأشياء التافهة والثمينة على حد سواء .

وفي المادة البيضاء ... والرمل المبعثر ، يثيرني خروج الألوان من البحر ، والحركة التي يحدثها الموج في ذاكرتي ، وحديث اثنين على الشاطىء ، وهذا الطمي من الأفكار الذي حضر من الذاكرة للتو . والهواء الذي ابعد هـذه الغشاوة ، والنهاية التي حظي بهـا اللون الأحمر . الأشياء تحوي قسطاً كبيراً من التجريد ، الألوان والحركة والذاكرة . تستمد منها . والحدث يصنع تحولاً بالمواد على صعيد الشكل والكم والنوع . كيف تتمتع بالأشياء بمساعدة الضوء الذي يأتي من الذاكرة . حيث يشبه الأفكار الذهبية ونور شمس شمالية قبل المغيب .



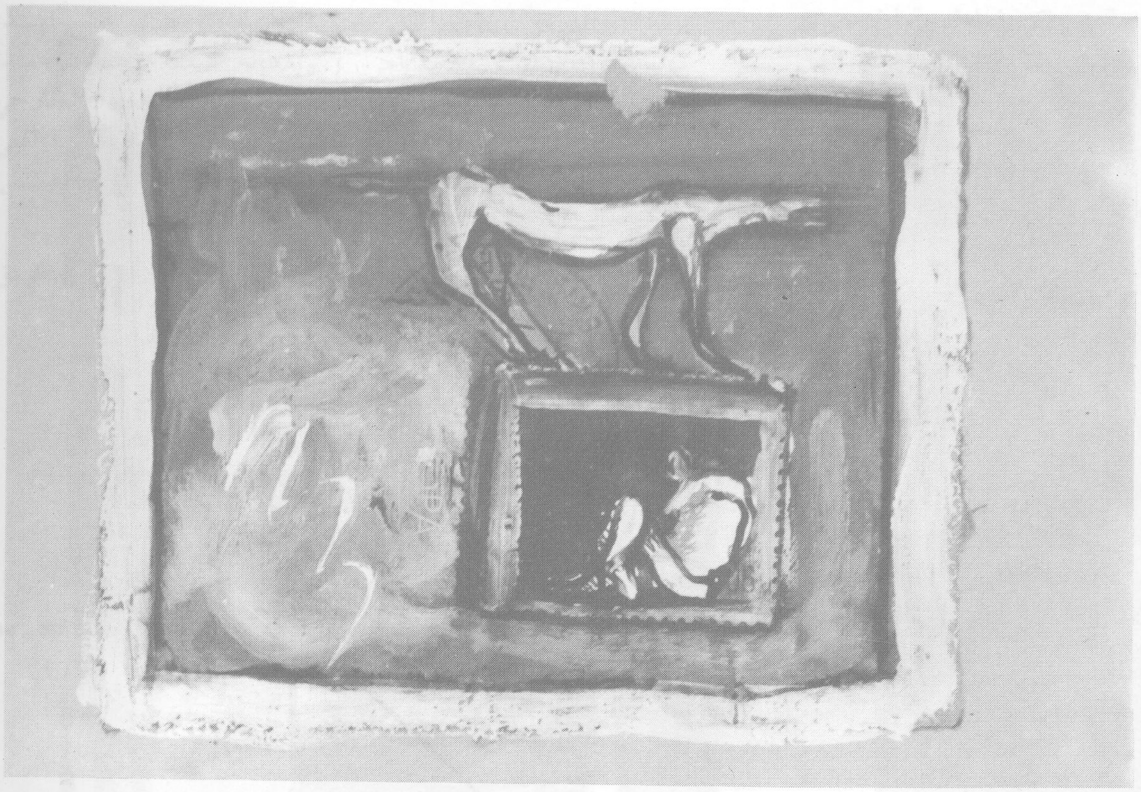
مصطفى علي

المتعة المطلقة هي التفرد والاستغراق بمعنى الأشياء وما ينتج عنها ، من حركة الألوان المنبعثة من الحجوم والمسطحات ، والحركة التي تدور حولك تخلق ما يسمى | بالشيء الجديد | وهو التجريد المطلق المستخلص من المرئيات + المتعة الخالصة ، للنمو الجديد للأفكار والمواد الجديدة + الرائحة الناتجة عن هـذا التفاعل ، يتحول اجسد إلى شجرة عن طريق التفكك الذري ، وان الأفكار التي تدور في الدماغ وتدخل إلى الذاكرة تشبه عملية التحول للأجساد والأشياء التي تدخل باطن الأرض ، حيث تدور عمليات غامضة وسرية ومعقدة ، قبل ان تخرج إلى سطح الأرض ، وتتحول إلى شجرة أو . . .

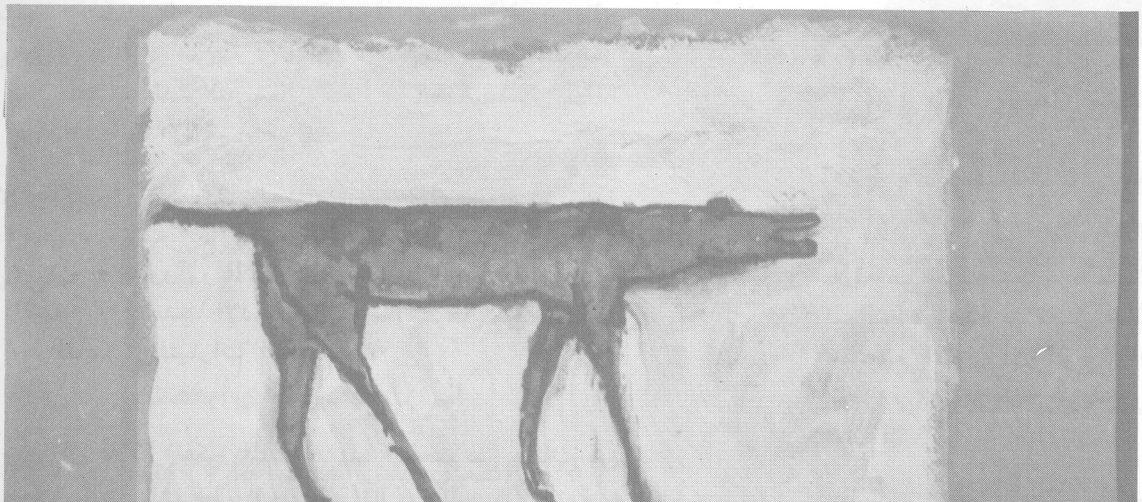
إن الأفكار التي تدور في الدماغ تشبه هـذه العمليات الكيميائية مضافاً إليها الوعي والمصادفة .

امتداد الذاكرة

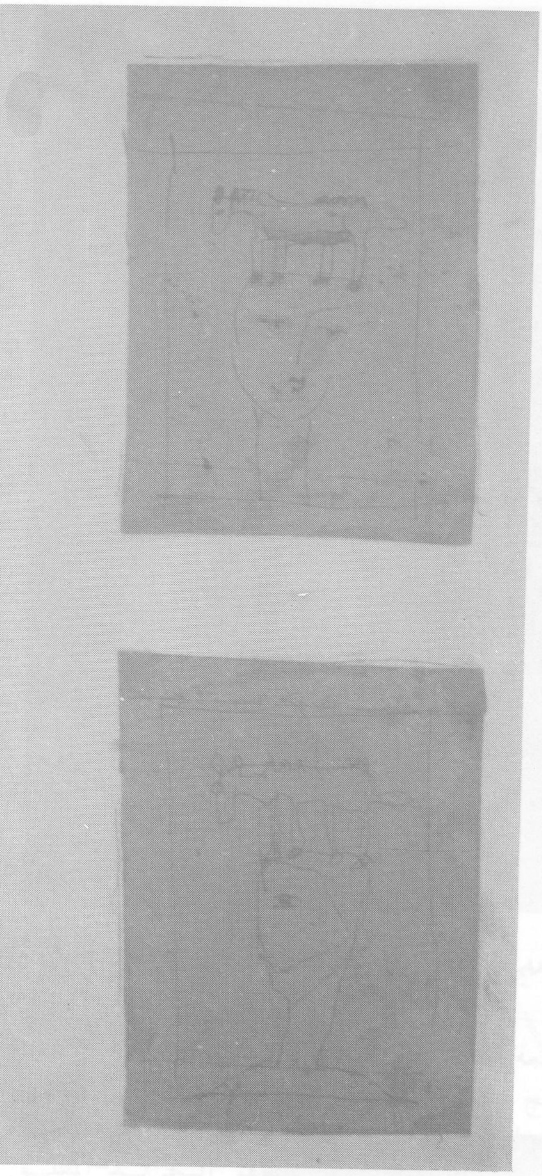
شريط دقيق ورفيع حلزوني وغير نهائي ، تكمن



مصطفى علي



مصطفى علي



في داخله بذوراً وأفكاراً ، تخرج كالومض إلى ساحة اليقظة ، يساعدها الإدراك والروح المشرقة على اتحادها مع العصر والتيارات الجديدة .

إن علاقة الفكر بالمادة ، بهذا الخصوص ، تأتي من خلال هذا الشريط الحلزوني المليء بالحزم المشعة ، التي تضيء ساحة الشعور بالإبداعات المختلفة .

إن علاقة الموج بالريح لاتشبه علاقة الفكر بالمادة ، إن علاقة الموج بالريح فيزيائية، بينما علاقة الفكر بالمادة علاقة غير مرئية ، لذا يصعب تفسيرها ، قد تكون علاقة كيمائية ، وهذا قد يفسر عملية الإنتاج الفني ، وبالتالي أستطيع القول أن الموج والريح تخدم هذا الشريط الحلزوني بتحريضه ، بدون هذا التحرض لا أنتج عملا فنيا .

قيمة الأشياء التافهة

التقط من الطريق ، من الركام أشياء مرمية ، متآكلة ، مر عليها الزمان . أحيطها بالرعاية والعناية،

أشياء ليس لها قيمة مادية ، ولكن لها قيمة أخرى فلنقل | إنها أشياء ذات قيمة معنوية | لاتعمل خصائص ذات بعد جمالي ولا تحمل صفة الشكل الجميل ، ليس لها بعد زماني أو مكاني ، أشياء مسطحة ، أو ذات حجوم ليست قبيحة وليست جميلة ، ولم تخضع لتحولات كبيرة ، ولم يكن لها أثر على الأفكار الكبيرة ، التي يتبناها كثير من البشر ، ولا على التحولات الجيولوجية التي خضعت لها الأرض .

بكل بساطة ، التقط هذه الأشياء ، وأعطيها بعداً زمنياً لتصبح | أشياء ذات أهمية تافهة | فعندما تفقد هذه الأشياء قيمتها تصبح أكثر حرية بالتعامل معها ، هذه المواد ليس لها زمان وليس لها مكان ، وليس لها صفة ، أي يصبح لها احتمالات كثيرة ، وخاضعة لتحولات الملتقى ، ولكن هذه الأشياء لاتفقد عنصر (الدراما) وإن كانت لاتدرك مصيرها ، وبمعنى آخر: إن دراما العمل هو الحالة القلقة لهذه الأشياء المبعثرة .

الذاكرة السوداء

كل المتلقيات التي تمر عبر حواسي تدخل إلى هذا المكان المظلم ، وهي أشبه ماتكون بنقطة شديدة السواد وشديدة الكثافة ، تقبع في عماق الدماغ . أ

المتلقيات بسرعة السنين الضوئية ، تدخل لتشكل جزءاً من هذا الخليط الغير متجانس ، هذا المخزون الشديد الكثافة ، والشديد الظلمة هو المنبع الأساسي للأفكار ، وهذا المخزن يشبه بظلمته باطن الأرض ، وهذه الأفكار تشبه الأشياء التي تدفن في الأرض ، ومايحدث داخل الأرض ليس الموت ، بل هو كمون أو تحول عمليات بانتظار التفتح المتوقع .

إلا أنه هناك فرق بين هذا التشابه ، وهو هذا التفتح على صعيد العمليات التي تنبع من هذه النقطة السوداء على الأغلب تكون غير متوقعة ، وهذه النقطة هي إحدى صفات العمل الفني .

الفضاء والأشياء ومسرح الفراغ

عندما يتحرك شخص ما ، على مسرح أو في الطريق أو في اي مكان ، فانه ينقل الفراغ من مكان إلى آخر .

نحن تعودنا بشكل عام أن نرى شكلا ، دون أن نرى الفراغ الذي يحيط هذا الشكل ، إن مايحدثه الشكل سواء أكان ثابتاً أم متحركاً هو قطع لهذا الفضاء ، اللامتناهي ، وإعطائه شكلا يحدد هذا الفضاء الشكل المرئي ، أو بشكل أدق الخط الخارجي الدقيق لحجم وسطح الشكل المرئي ، وعندما ألغي الشكل يصبح الفراغ عدماً ، أو بشكل أدق « غير مرئي » .

كيف يكون هذا الفراغ جميلا ؟ يتم ذلك عن طريق الشكل والضوء والصمت ،

او الشكل والضوء والصوت ،

أو الشكل والضوء والصوت والحركة .. الخ

كيف يصبح الفراغ فناً ؟

الفن هو اختيار المساحة والعناصر التي تحدد الفراغ في هذه المساحة .

إثارة الذهن

احاول أن أقول هنا شيئاً لايخاطب البصر ، هذه المحاولات والعمليات من أجل مخاطبة الذهن ، وتحريكه بشكل أفقي أو عمودي ، أو فلنقل بكل الاتجاهات ، كيف يحقق هذا العمل أو هذا الشيء ، الإثارات في الذهن ؟

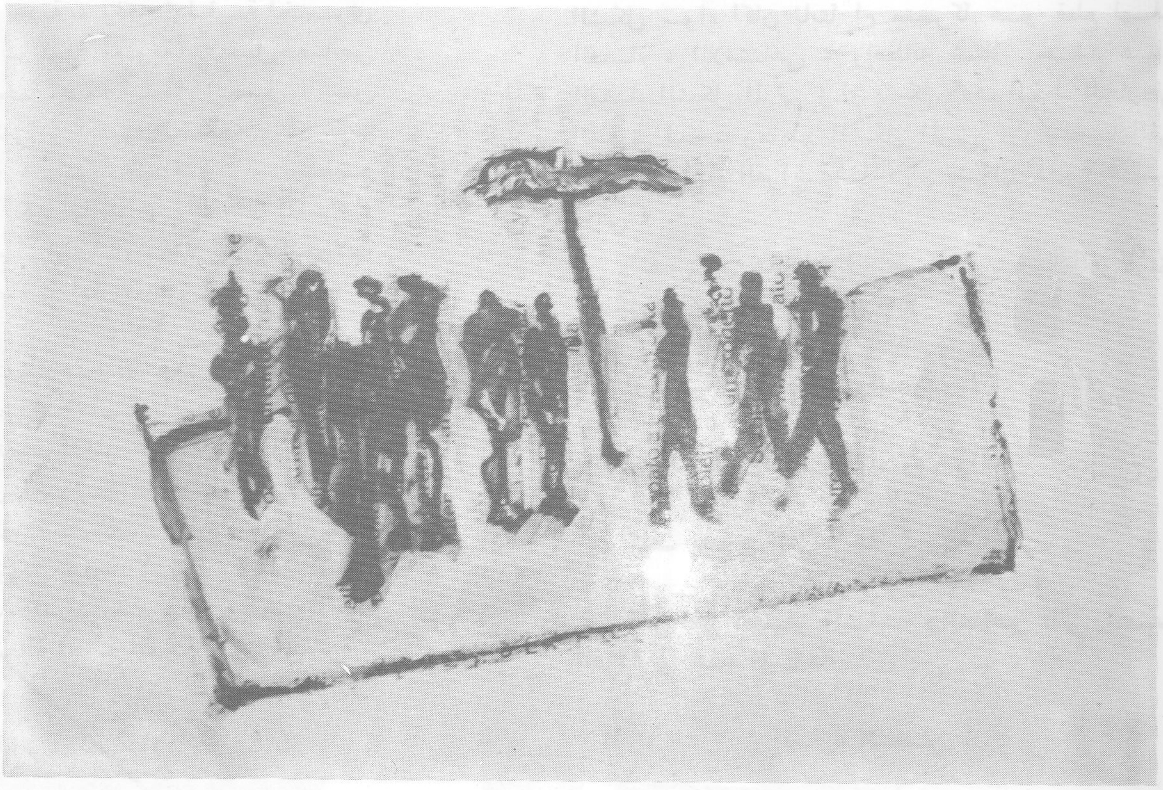
انت تقف أمام شيء غامض وتقول أن هناك غموض ، إنني أمام شيء لا أستطيع أن أفهمه ، ولكن هل من الضرورة أن تفهمه ؟ هناك الكثير من الأشياء في الدنيا غامضة وغير مفهومة ، إن إثارة مثل هذا التساؤل هو المهم بالنسبة لعلاقة العمل الفني بالنشاط الذهني .

إن الغبار المكدس في الدماغ ، لايمكن أن يزيله إلا هذا النوع من النشاط الغامض والغير مفهوم ، وسواء أكانت الأشياء المطروحة بسيطة أم معقدة ذات عمق أو مسطحة باردة أو حارة .

انـا والماضي الذي يخصني

إن التحول الذي يحدث لفكرة ، وهي في طريقها إلى التشكل ، ليس ماضيها تماما ، وليس حاضرها تماما ، بل هو الحاضر والماضي مضافا لها لحظة البزوغ .

إن ماضي برتقالة لايعني شيئاً للشجرة التي تخصها،



مصطفى علي

ولكن بالنسبة لي البرتقالة أو الأشياء التي تحيط بي هي عمل ذهني ، ان الأشياء والطبيعة لاتملك الذاكرة، وبالتالي لايحدث لهذه الأشياء تحول فكري ، إنني أرى بعين الحاضر الأشياء التي مرت أو بقيت في الذاكرة ، وبالتالي هذه الأشياء خضعت لنشاط ذهني .

إن العمل الفني يبدأ من هنا ، أي من هذا النشاط الذهني الذي أصبح أكثر تعقيداً ، لأن هذه العمليات وأصبحت أكثر ارتباطاً بنشاط الدماغ ، حيث فقدت الأشياء صفاتها ، أي أصبحت أقرب إلى التجريد ، إنما الماضي الذي أملكه له هذه الخاصية الجديدة ، لأنه يمر عبر هذا النشاط الذهني ليتفتح بأشكال جديدة

عودة الحياة إلى المواد الجافة والمبتورة

كيف تبزغ الحياة في حطبة أو لنقل في تنكة ؟

إن الحواس في هذا المجال مهمة جداً ، إن رؤية الأشياء والإحساس بها ، وهي تمر عبر قنوات الجسد، لتنفعل مع القلب والدماغ ، وهذه العملية السرية والغير واضحة في كثير من الأحيان ، تجري هذه العمليات الدماغية بسرعة مذهلة، تشبه اللمح أو سرعة السنين الضوئية، حيث تنبت في الدماغ الفكرة المتحدة مع الروح التي خرجت عبر اليد أو النشاط الذهني المتنوع عندئذ تعود الأشياء الجافة والميتة إلى الحياة .

وكيف تعرف أن الحياة لبست هذه المواد ؟

يكفي أن تقف امامها فإذا تكلمت أو تفاعلت معها ، فهذا يعني أن الروح قد دخلت إلى اعماقها .

البداية والنهاية

من المؤكد أن حجم الأسف ، الذي يصل إلى مداركنا ، يمنعنا من تصور النهاية ، التي سوف نصل إليها ، ولكن التصور الدائري أو الاهليلجي أو المحيطي للكون ، يعيد إلينا السكينة والاستقرار ، إلا أن المشاعر التي يتميز بها بعضهم والتي تقفز خارج المحيط تخلق هذا القلق .

الفنان أو الشخص الذي لا يرغب في قفل الدائرة هو شخص ليس عادياً وليس سوياً وإنما هو شخص متحرك . إن الحركة التي يقوم بفعلها هذا الشخص ، قد تكون غير متزامنة ولا مواكبة لحركة (البداية والنهاية) . ولكن يكتمل هذا الفعل المتحرك عندما يضاف إليه عمل ذهني ، وبهذا تصبح البداية والنهاية عمل نسبي .

ليس شيئا نظريا بالتمام

من يقرر الاستمتاع بالعمل الفني

الذوق والحس والبصر والسمع ليست مجرد اقنية ، والمادة التي تجري داخل هذه الأقنية المتصلة بين هذه الحواس والدماغ ليست شعورا بالضبط ، وإنما يمكن شيئاً عينياً وحسياً ، وهذا يقودنا إلى تساؤل :

من اين تصدر اللذة والاستمتاع ؟ من العقل أم من الاثنين معا ؟

إذا كان في الجنون لذة ، وإذا كان النبات يطرب فإن غياب العقل في هذه الحالة أمراً مشروعاً . ولكن هناك أشياء يطرب لها العقل أيضا ، وهي أشياء على الأغلب تكون مركبة .

هذه وجهة نظر الرائي ، وإذا انتقلنا إلى الصعيد الفني ، لنناقش عملية الاستمتاع ، فان الأمر ليس بسيطاً كما يبدو .

فهناك فكرة وموضوع الشيء . حيث المعنى في جوهره ، وهناك السطح وقراءة العمل الفني ، حيث الأشكال تأخذ قواماً تركيباً معقداً أو بسيطاً مشوها أو جميلا ، ليؤدي الغرض وبالتالي ليخدم الفكرة .

وصحيح أن الأفكار تنتج أشكالاً ، إلا أن الأشكال عندما تصبح وجوداً . فان لهذه الأشكال قوام . وهذه الأشكال المنتجة ليست مهمتها بالضبط خدمة الفكرة . وإنما خدمة الفكرة هي جزء من البنية وقوام الشكل . الذي اصبح كياناً مرئياً عينياً بحد ذاته .

معقول !

ما معنى أن تذهب مشاعرك خارج حدود العقل . وتنعم بهذه المساحة الشعورية . بعيداً عن الإدراك والأرق ، الذي يسببه لك الدماغ ؟

هو الرغبة العارمة بقدوم المطر ، هو الفرح المتحرر من القيود ، هو كسر القوالب والحدود ، وسواء إذا دخلت الى العمق أو تجولت في الفسحات الفضائية . فان جمال هذه الفسحة ، هو الفرصة التي تبني بها عالمك اللامعقول .

اللامعنى

اللذة في ممارسة الفعل أم في الناتج أم في الاثنين معاً ؟

إن الحركات البسيطة التي تقوم بها الأصابع وهي تقوم بتفريغ قليل من السكر الأسمر في الشاي الصباحي ، وسط صخب اللغط ، وضجيج المارة ، هذا التداعي الغير متماسك واللا منطقي ، هو حالة اللامعقول التي تضفي على الشعور حالة الراحة المؤقتة .

التعويض عن الخواء بالفن ، وبالأفعال التي ليس لها معنى ، إن الشعور بالانكسار والخواء الذي ينتابنا ، والجفاف الذي يحصل في مساحة الجسد ، ما هو إلا نقص في الجانب الغير مرئي ، وشيء هام وضروري ، كالهواء ليس كل خلايا الجسد مفقود ، شيء جاف وقاس يعتصر القلب ، روح لا تلاقي الجسد ، روح تائهة في الفراغ وانت بائس .

احلام الطفولة « هل تتحقق » ؟

انت واحلامك التي حملتها هذه السنين الطويلة ، كيف تبني أشكالا لتحقيقها ؟ أو كيف تعيد صياغتها وتشكيلها وانت في سن الأربعين ؟ هذه الأحلام هل تعنيها الهزائم التي منيت بها أم الانتصارات والنجاح ؟

هذه الأحلام التي حملتها طوال هذه السنين ، إذا نحيت الخيبة التي منيت بها ، هذه الأحلام ، لم تلاق ارضاً تحتويها ولا فراغاً يرعاها ، كيف يمكن أن تحققها وانت في سن الأربعين ؟

إني اراها تأخذ أبعاداً وحجوماً ، تتحقق ، من موجودات أعبث بها ، وابعث فيها الدفء ، موجودات مرئية وغير مرئية ، واعالجها بعواطفي ومشاعري وحبي ، أشكل بديلاً حاضراً لها ، انا اراها وانتم لا تروها ، وما افعله الآن أن اراها أنا وانتم سوية .

اعرف ليس سهلاً ان نحقق فلنقل ما اسمه [وهم ليصبح شيئاً] .

كيف يمكن ان تحصر الهواء في يدك ، وكيف يمكن ان تبني شكلا للذاكرة ، او تحقق الصورة في وجود ؟

الرد هو مشاعرك ، قلبك ، عقلك .... أصابعك وهذه الأشياء المرئية والغير مرئية التي تحضرك .

افكار لا تشبه الماء

مرمية وساكنة داخل علبة سوداء . محاطة بظل مادة شديدة الكثافة وجامدة .

مقفلة ، افكار لا تشبه الماء ، هل يحركها القلب ؟

أفكار تعبث بها الظلال ، افكار لا تجري ولا تستريح ، وهي في قلب المادة الساكنة .

أفكار هي الضوء الذي ينير العقل وساحات الشعور البديعة .

أفكار هي الأصابع ، والشفاه ، والعيون ، والحس ، والسمع .

ليست كالماء وليست كالهواء ، وليست اي شيء آخر ، افكار تضيء المساحة المظلمة ، وهناك مرآة ، او فلنقل شيء يشبه المرآة من كريستال تتردد فيه أصداء صامتة او ذات رنين تتجه أصداؤه الى الداخل حيث تتحول الفكرة الى مادة شديدة الكثافة ، ثم تبزغ كلمح البصر لتصبح وجوداً .

بشر واشياء متناقضة

لك أول ولك آخر ، وله اول ولهم آخر وبين الأول والآخر لا يجمعهم شيء ، قاعدة ، شديدة الصلابة ، وشديدة التفتت ، مهتزة ومهترئة ، شخوص تحمل أفكاراً هزيلة او أفكاراً ذات قيمة ، اشياء واشباه اشياء ، شخوص واشباه شخوص ، ارتدت على نفسها وانهكتها الهزائم .

مرايا مكسورة تعكس وجوهاً كسيرة واجساداً جوفاء خاوية تصدر طنيناً فارغاً ، هذه الجمهرة الواهية المجللة بالسواد ، كيف تخلق فيها التآلف (تجعلها متآلفة) ، هذه الجمهرة المكسورة كيف تعيد إليها اللحمة ؟

إنني وهذا التآلف الميت والمشؤم . اكاد اجزم أنها النهاية .

نبع الأفكار

دقيق وغير مرئي وشديد الكثافة والمكان الذي تنبع منه الأفكار .

الموضوع مركب من مواد غير متجانسة . والتآلف يجمعه القلب والمشاعر ، الإدراك مهمة العقل الدقيقة .

التحدث عن المد الذهني وعلاقته بالشكل ، عندما يتحول الى وجود .

إن الشكل عندما يتحول الى قوام عيني فيزيائي . يغدو مستقلاً استقلالاً تاماً عن الأفكار . التي قامت بصناعته ، رغم وجود هذا المد الذهني . في البنية الخلوية للشكل .

التمثل العضوي للحالة الفكرية تغدو تبادلية ، هذه الحيوية التي تميز العمل المبدع عندما يتحول الى وجود .

كيف تجعل قلقاً في مادة عضوية . جافة وباردة ، وتبعث روحاً في حطب مقطوع ؟

نحن لسنا في غنى عن هذا القلق ، الذي يبعث في الأشياء الباردة والميتة حياة ، إن لحظة الإبداع عندما يتقد الدماغ بالأفكار الجديدة ، وإن القلق هو حالة الوجود التي تنتج هذه الأفكار .

روح العصر

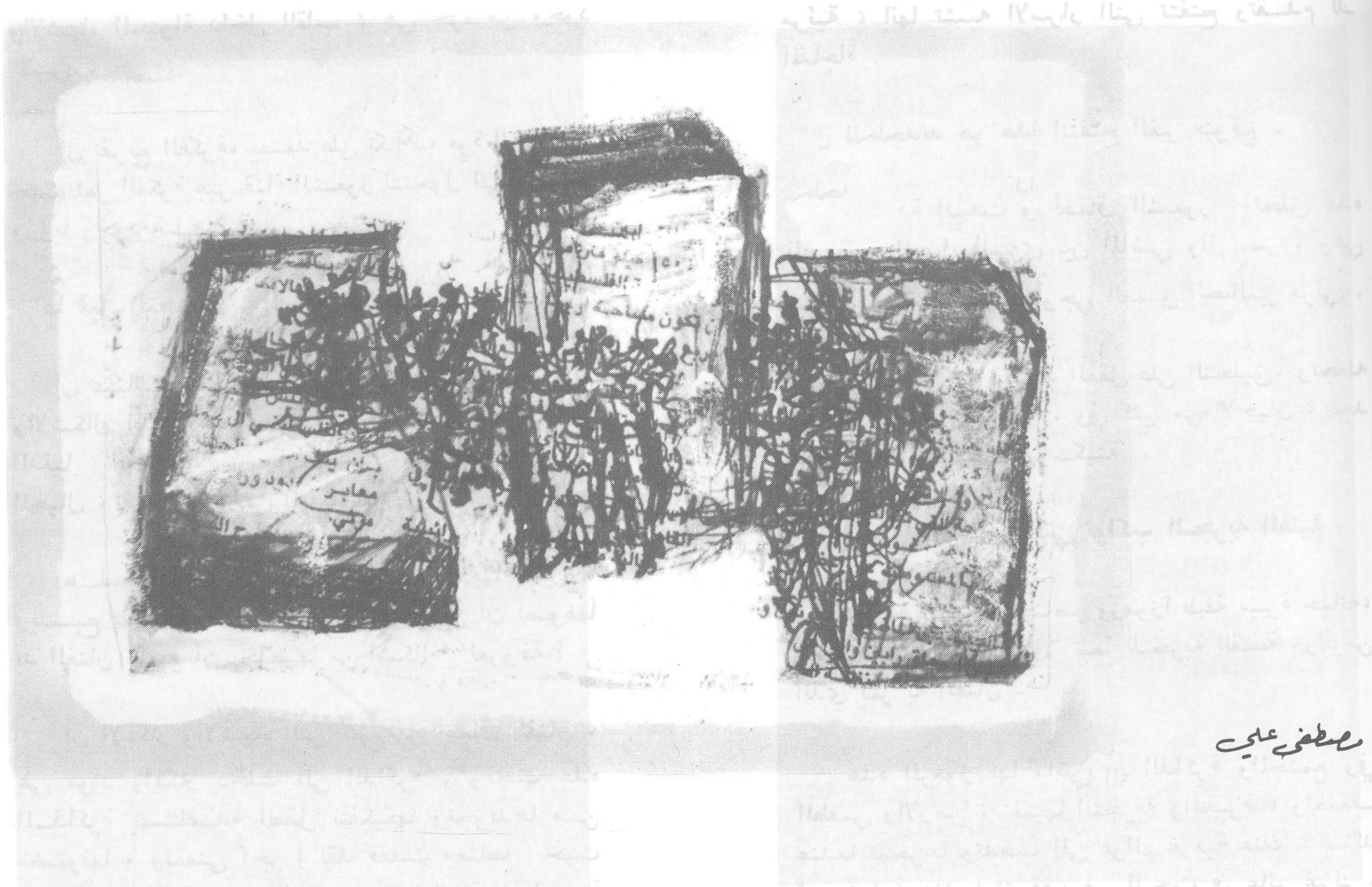
الإحساس بالزمن وعدم الإحساس بالزمن ، وهل يحق لك أن تسبق عصرك ، وعندما ترتدي شيئاً لا تعرف معناه هل المعرفة مهمة في هذا الموضوع ؟

ما هي المدينة وماذا تركت من انطباع ، وتأثير على الفنون ، وكيف نشعر به نحن البعيدين عن هذا الزمن المصنّع ؟

وكيف تتآلف معه ، كيف نقبله ، وكيف نراه ؟

وبالمقابل كيف ترى القرية ، المدينة العصر الصناعي ، كيف يرى الناس في المدينة العصر الصناعي ، وكيف يتآلفون معه ؟

إن الإحساس النسبي لفرق الزمن بين شعبين



التفاوت بينهم كبير هو أمر طبيعي ، ولكن كيف تبرر لنفسك وأنت ترتدي قمصاناً انطباعية ، وأنت في عصر الرومانسية ؟ وكيف يفكر هذا الفارس الذي يقود سيارة ؟

إن الشرخ الذي يحدث في البنية النفسية والعقلية والاضطراب الذي يحدث داخل هذه البنية ، يضع هذه الأمة او هذا الشعب خارج الزمن ، باستثناء القلة المتنورة ، وهي ليست محظوظة بالتمام كونها تعيش الزمنين معاً .

الحالة الراهنة وصناعة الأفكار

الأفكار كالعواصف تهب قوية وتضغط على الدماغ . وعلى الذاكرة ، أو تأتيك بهدوء وتحفر في أعماق الشعور والعقل الباطن .

كيف يتم تصنيع هذه الأفكار ؟

يشارك في صناعة الأفكار ، الأحلام والذاكرة . والشعور ، اللاشعور والحواس ، ويتم ذلك عبر الوسيط المادي [الأشياء ، الأدوات ، العين ، اليد . الأذن . . . . . .]

تقوم الأحلام وهي اشكال غير مرئية والذاكرة بتوضعها الأفقي والشاقولي أو المائل بعمل اختراقي ، ويقوم الشعور ، بتكثيف الحالة الراهنة واللاشعور بحضوره الغير مرئي والخفي ، حيث تقوم الحواس بصناعة الأفكار ، وتحويلها من وجود معنوي مفاهيمي الى وجود مادي ذو شكل وقوام .

إن المفاجآت والتحولات التي تطرأ على الفكرة . عبر الزمن الذي تمر به ، غير معينة تماماً بالتحولات . التي تطرأ على هذه الفكرة وهي تتحول الى وجود ، بحيث يصبح معنياً الشكل الذي أنتجته الفكرة أو الشكل الذي تظهر فيه الفكرة .

إن فكرة تساقط الثلج غير معنية بالتحولات التي تطرأ عندما يسقط الثلج فعلياً .

وحيث أن القلب ليس وعاءً للأفكار ، وإنما هي الأفكار وقد تحولت الى وجود، والى الصور والأجساد

والأشياء المحتواة داخل القلب ، هي جزء من وجود كلتي .

إن تفريغ الفكرة، يعتمد على تكثيف قوة الحواس، حيث تمر الفكرة عبر قناة الشعور لتتحول الى ملمس، ورؤيا وجودية (مرئية) .

ما قبل التجريدي والعودة الى النشاط الحسي

إن عيناك ، عندما تتشبع من الألوان والحجوم والأشكال الملقاة هنا وهناك ، وفي أماكن مختلفة من الدنيا ، في الأرض ، وفي السماء ، في الواقع وفي الخيال ، في الحلم وفي اليقظة .

هذه المتعة الحسية ، التي تحظى بها العين ، ويتشبع بها القلب والمشاعر ، كيف يمكن أن تصوغها يد الفنان ، بعد أن يخلصها من أشكالها المعروفة ؟

إن الأفكار والأشياء التي تنبع من أعماق الفنان ، هي مواد وأفكار دخلت الى الذاكرة ، وقامت هذه الذاكرة بمساعدة العقل بتفكيكها وتجريدها من مضمونها ، وبمعنى آخر [لقد فقدت معناها] حيث يقوم النشاط الحسي للفنان ، وبمساعدة العقل مرة أخرى ، باصطفاء وتنقية وتجريد هذه المواد وتجهيزها لصناعة مادة فنية جديدة ، وإلباس هذه الأشياء والأفكار أشكالاً وصوراً حسية أو تشخيصية ، وبهذا تكسب هذه الأشياء والمواد معنىً آخر .

الصلة بين الماضي والحاضر

عندما يأتي فكر جديد ، وبسبب تجريديته المطلقة، وعندما يسود هذا الفكر زمناً طويلاً فانه يصبح قديماً ، ونظراً لمنطقه المغلق والجامد وعقلانيته الغير مقبولة في هذا الزمن ، وبما أنه أصبح جزءاً من ماض بعيد ، ونحن نملك ماضياً أبعد مادياً ، وحسياً ، وروحياً ، فان العودة إليه مشروعة .

إن الجذور تغيب تحت التراب ، لكنها لا تختفي الى الأبد ، ان أفكار الماضي لا تموت أبداً ، وهي تنتظر الفرصة للظهور من جديد ، ولكن بثوب آخر ، وبعين الزمن وروح العصر .

إن أسماء الأشياء تتغير ولكن صفاتها تبقى ،وبهذا يكون للماضي صلة بالحاضر ، لكنها صلة خفية ، وغير مرئية ، إنها تشبه الأسرار التي تتفتح وتقدم لك المفاجأة .

إن الجديد هو هذا التفتح الغير متوقع .

إن عودة البحث في أعماق الشعور ، تخلق هذه الصلة أو الحبل السري بين الماضي والحاضر ، وهي تمر عبر النشاط الميثولوجي العميق ، والغير مرئي .

إن الميثولوجيا تساعد العقل على التحليق، وتجعله يحرّض أعماق الشعور ، وفي كثير من الأحيان ، تجد النفس فيها استقراراً وسكينةً .

الرموز والعناصر التي تواكب التجربة الفنية

تواكب الشخص عناصر ورموزاً طيلة سيرة حياته، تأخذ هذه الرموز أشكالاً تبعاً للتجربة الفنية ،وللزمن الذي يمر به الفنان .

هذه الرموز لها ماض في الذاكرة والمجتمع وفي الطقس والأرض ، تغنيها التجربة والخبرة ، وتضعف عندما تهجرها وتذهب الى عوالم غريبة عنك ، تتأكد أهميتها ، عندما تتوقف عن البحث في عالم غيرك . حيث تتفتح في أشكال فنية خاصة بك . . .

ما هو ماض ، في هذه الأشياء الحية الميتة ، وهل صنعت الأفكار ، هذه الأشياء أم الأشياء صنعت الأفكار ؟

إن الأشياء حاضرة ، وإنما الأفكار أضافت بعداً آخر لها ، وأعطتها معاني أخرى قد لا تعنيها الأشياء .

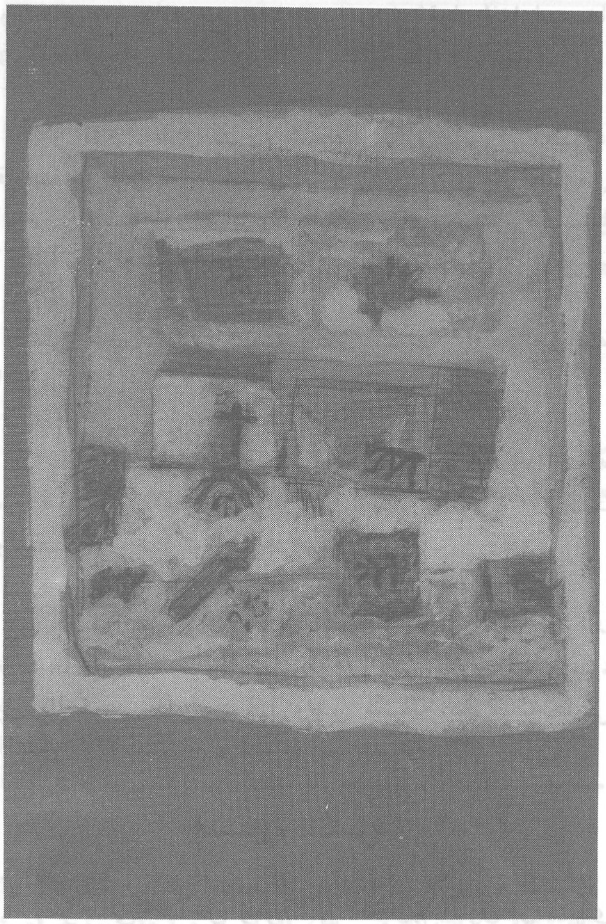
إن إلباس الصيغة الميثولوجية لحيوان يعيش على أرض ، لا تعني شيئاً لهذا الحيوان ، ولا تمس شيئاً في جوهره ، وإنما تمس جوهرنا ، حيث تصبح الميثولوجيا التي اخترعها الذهن أعلى ، وتصبح حقيقة مجردة عن الذهن ، وتنمو نمواً غير عضوياً .

ان الأفكار الفنية تأتي من هذا النمو للميثولوجيا وعلاقتها بالأشياء

ما هو الحاضر ؟

عندما ترى بعينيك وعقلك وكل مشاعرك هذا

مصطفى علي



مصطفى علي

العراك اللامتناهي للمهزلة، وترى النهايات التراجيدية للأفكار ، وهذا الركام المعطل للأشياء التي فقدت قيمتها [حديد ، تنك ، خشب ، حجر ، صوف ، قطن ، أشياء متحركة ، بشر ، آلات ، ماعز ....] .

وتشهد هذا الاقتحام القسري لهذا الجبل العملاق، الذي يحضن المدينة ، والأهوال التي أصابت هذا الأديم .

ونحن لسنا في الحاضر ، ولا في الماضي ، وبالطبع ليس في المستقبل .

وهل يستطيع أحدكم أن يقول لي ، ماذا يعني الزمن في هذه الحالة ؟ أو هل هناك زمن ، وما هي الحركة بالنسبة له ؟

هل يستطيع أحدكم أن يعلمني كيف تعمل القطارات والسيارات والطائرات ؟ وكيف تمضي قدماً مع الحاسوب ؟

وهل خطر ببال أحدكم ، لماذا كل هذا البطء الذي يحظى به سير السلحفاة ، وهذا الثبات العميق والطويل الذي يتمتع به اللون الأسود ، وهل رأى أحدكم سهماً ، يسير بسرعة السنين الضوئية ؟

هذا التوقف المريع للغبار ، والثبات الذي أصاب النبات ، والكفن الذي يحيط بنا ، هل مر أحدهم وهمس في أذنك كيف يحصل على اللون الأزرق ، وهل يملك الجرأة في التصريح بحبه للون البرتقالي ؟

إنني أرى الألوان الجافة تقتحم هذه المساحات

والحجوم ، وانه مع هذا اليباس ، أقول أننا لسنا في الحاضر ، ولسنا في الماضي ، ولسنا في المستقبل .

آبــدة

ان الاثر الذي يتركه شخص ما ، عابر ام مقيم ، قريب من القلب أم بعيد ،يشبه الاثر الذي يتركه الزمن الزمن الهشة أو المواد القاسية ، التي تحفر فيها المؤثرات وتعطيها بعدا رابعا .

ان الطعم الذي يتركه الناس شبيه بهذه الصراحة التي يحاول البشر أن يظهروها دائماً .

وان الحضور الذي يتمتع به بعض الأشخاص ، له من هذه الصراحة والقوة التي تشبه وقوف الاوابد وانتصابها وهي تواجه الزمن .

وقوة الريح والعواصف وهي تحفر في هذه الاوابد تزيدها جوهرة . ولا تقل قوة وتأثيرا على المتلقي ، بل بالعكس تخلق حوارا وتثير مسألة تحرضنا على التفكير والاستنتاج وبناء عوالم جديدة .

قساوة الفكرة

مرة الى الداخل ومرة الى الخارج حاول ان ترى بعيني وانا سأحاول ان ارى بعينك ، لنرى اذا كان وانا لا اعتقد ذلك بان عالمنا واحد . وهذا الشقاق والانكسار الذي يشبه قساوة الصخر .

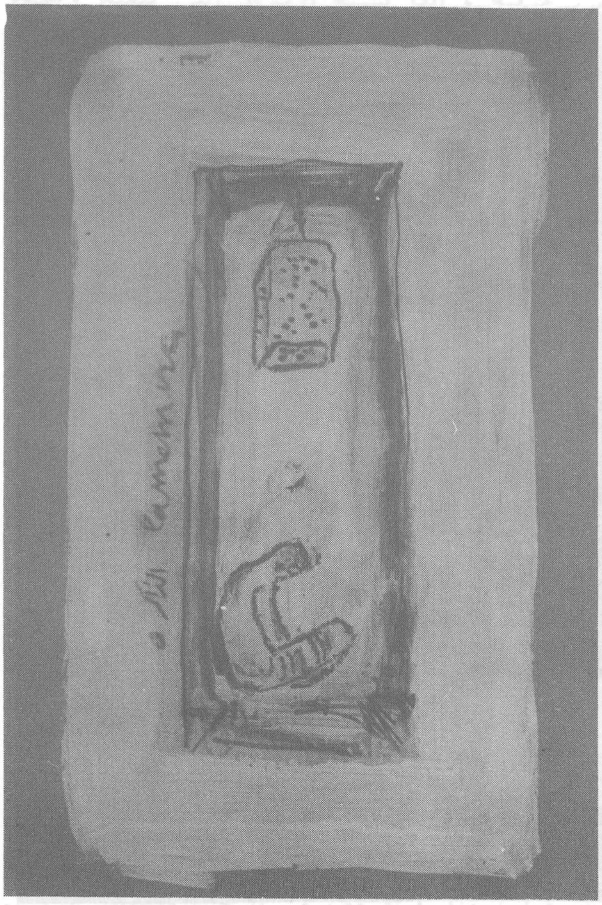
في هذا الزمن المجاور . في القرب منك اتجاهان . واحد هو عالمي والاخر هو عالمك . هل تفلح بالدخول الى عالمي أو على الاقل الاقتراب ، وانا بدوري سأحاول ان اقرا مشاعرك وابعد من ذلك سأحاول الاتحاد معك رغم ثقل الظل وقساوة الفكرة .

الزمن الثابت والزمن المتحول والافكار المتزنة

ماذا يدور من افكار في راس شجرة ، وهل تشبه هذه الافكار ما يدور في راس ذلك الشخص الوحيد المنتصب بقربها ؟

هذا الشخص يملك جزءاً من التراب . ويملك كثيراً من العناصر التي تملكها الشجرة . ويملك جزءاً من الكتلة الصخرية الشاهقة التي تقف تحته .

هذه الكتلة الشجرة الشخص الصخرة جزء من



الكون ، نيزك او سفينة توقفت لبرهة ، قد لا تحمل افكارا ولكنها تنقل اليك أفكارا تشبه بغموضها ووضوحها ذلك الخيط الذي يفصل النور عن الظلام ، وعري الحقيقة وقوة الصمت وبلاغة الصراحة .

ان كلا من الشخص والشجرة والصخرة ،يعرفون انهم جزء من الحقيقة وهم منتمون بحكم القدرية . أما هو فيمكن ان يكون لامنتميا لانه يملك جزءا من الحرية وتصبح هذه الحرية مطلقة عندما تتحد مع الحقيقة الكلية وهنا تغدو الفكرة اقوى من المادة .

ان الثوابت هي الافكار الغير قابلة للتغير والتحول هو ما ياتي من الحرية التي يتمتع بها البعض والافكار موجودة لا توضع ، ولا تضاف وانما تنمو مع بنية وجوهر الاشياء .

رحلة الفنان زهير حضرموت بين الموضوع الشعبي والمضمون الإنساني

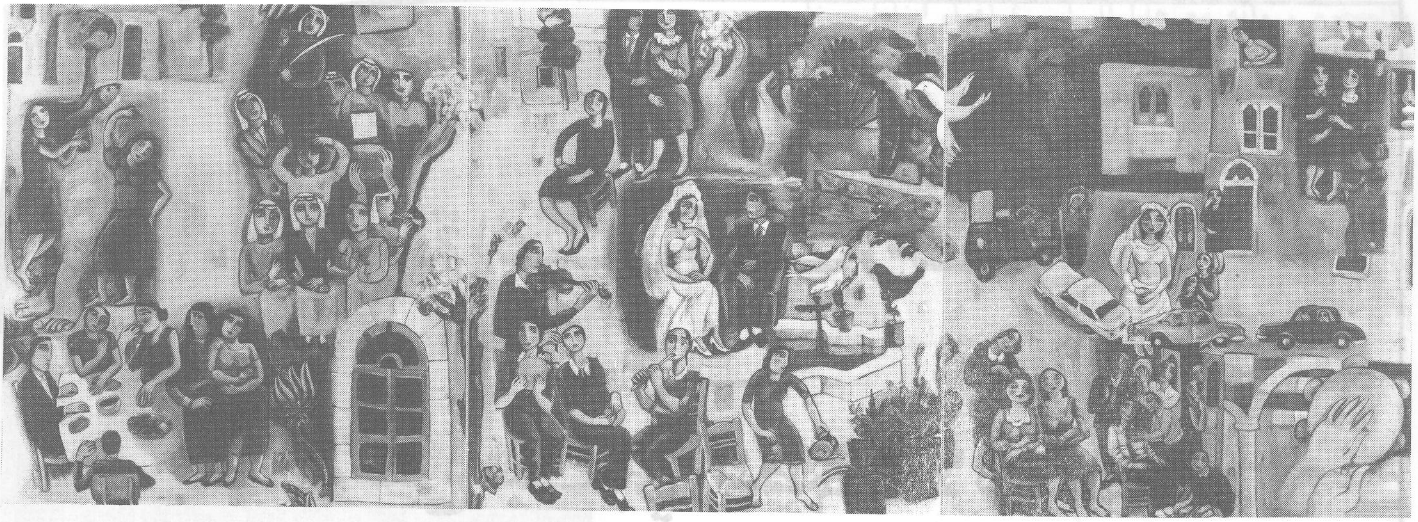
طارق الشريف

لقد تاثر الفنان التشكيلي [زهير حضرموت]بالجو الشعبي في مدينة [حماه] وبالمناظر الطبيعية التي تحيط بالمدينة ، وقد اتخذ لنفسه اسلوبا فنيا خاصا يعتمد على عاملين أساسيين ، احدهما : تحوير الاشكال الانسانية وربطها بالجانب التعبيري ، وخصوصا التحوير في الوجوه ، واطالة الرقبة واليدين وثانيهما الابتعاد عن تجميل الوجوه ، من أجل التعبير الانساني ، والابتعاد عن التصوير لما هو خارجي ، بشكل حرفي ، وتقديم الناس العاديين الذين نراهم في الطريق ، وربط الفن بالموقف الانساني .

وفي البداية احب الموضوعات المحلية ، ورسمها بصياغة شاعرية ، في معالجة الالوان الزيتية ، لتكون قريبة من المائية ، وتحريك الخطوط والوصول الى رؤية الواقع رؤية شاعرية تعبيرية ، حتى تحس بوجود فن له مقوماته الشخصية ، التي تعتمد على الالوان المميعة ، وترك اليد تتحرك تلقائيا ، لتقديم المواضيع المحببة ، والتعلق بالمناظر والطبيعة ، والاشكال الانسانية ، وكانت تلك هي البداية ، التي تذكرنابأعمال الفنان [نشات الزعبي] ، الذي عودنا على رؤية أعمال شاعرية مبسطة تعتمد على الواقع الشعبي في الريف، والمدينة الصغيرة ، ورصد المواضيع الانسانية في مدينة [حماه] بشكل خاص .

واتجه [زهير حضرموت] الى الحياة الشعبية ، واليومية وإلى الأشخاص الذين نراهم في الطريق ، أو المرأة الريفية ، امام البيت ، أو داخله تحيط بها العصافير ، والطيور ، والزهور ، والمصابيح ، وكافة العناصر الشعبية التي تزدحم بها المدينة القديمة ، وجعل الانسان هو الموضوع الرئيسي ، وخصوصا [المرأة] التي اصبحت هي الموضوع الذي يستاثر باهتمامه ، وقدمها على نحو محور ، وحملها الرموز والافكار التي يريدها ، وحشد حولها العناصر المحلية العديدة الفنية بتفاصيلها ، والاشكال المساعدة له ، التي قدتاتي من الواقع الخارجي ، ومن الذكريات التي تمتزج في تشكيل عفوي ، الى الايقاعات الموسيقية التي تعزف نغماً حزيناً ونرى جمال التفاصيل ، وعذوبتها الفائقة ، وحركة الخطوط التي تدمج الاشكال مع بعضها .

وهذا الامر نراه بوضوح . في لوحته [امراةوطيور] اذ رسم المرأة في وسط اللوحة ، وقد تبدلت صياغتها

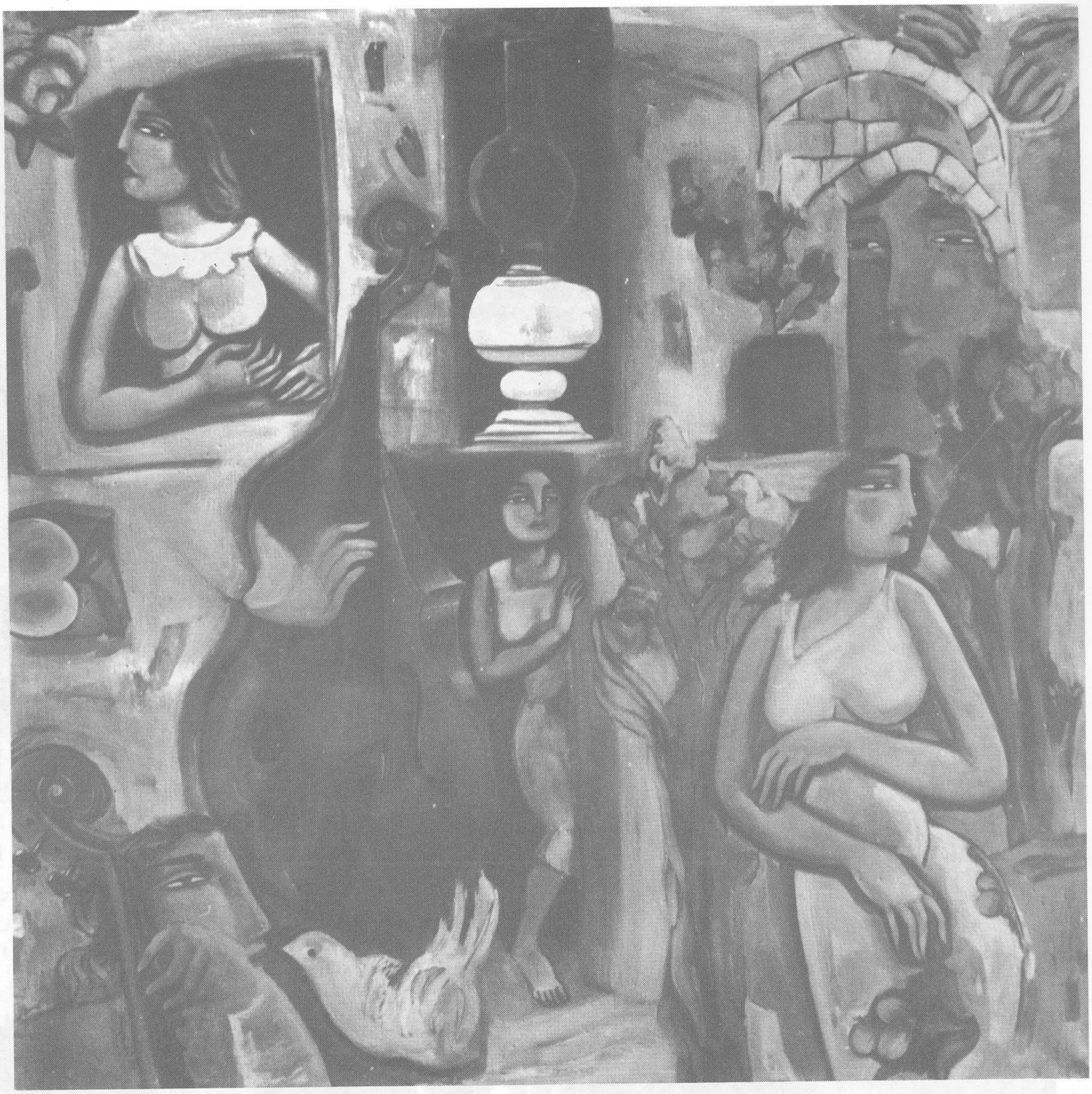


زهير حضرموت

الفنية ، حتى تخدم | المضمون | الذي يريده ، الرجلان كبيرتان وقويتان ، مثل كل امرأة ريفية ، وهذا يساعده على التعبير على قوة المرأة ، ومتانة بناء جسمها ، ورسوخ وجودها ، وارتباطه بالارض والتجديد للحياة . وهي تحاول تحريك يديها ، حتى تتجمل بوردة صغيرة في خصرها ونحس بأن اليدين هما اللتان تحركان المشهد ، وتساعدان على التعبير عن الموضوع ، ونرى الوجه الحالم المتأمل في المصير ، انها تريد أن تتزين ، مثل اية فتاة ، وتحلم بالسعادة والحياة ، لكن هذا الحلم المشروع ، لايبدو قريب المنال ولهذا نراها واقفة بين مجموعة من الطيور السوداء الى اليسار ، والبيضاء الى اليمين . كأنها تريد ان تشير الى المصير الذي تنتظره ، معلق بين جمال الحياة والسعادة ، والالم الذي نراه في الوجه ظاهرا ، بكل وضوح ، لانها رغم كل ما تملكه من جمال ، وماحولها من طبيعة وأشياء ، فانها تخوض الحياة بكل ما فيها ، وهي قوية قادرة على بعث الحياة ، كامرأة ريفية ، لكن هناك من يحول دون ذلك .

وفي لوحة (المصباح) نرى اللوحة تحتوي على خمس فتيات رسمهن باوضاع مختلفة ، منها المرأة الظاهرة كليا ، والمختبئة خلف شيء لتصبح جزءا من العمارة الخارجية ، او التي تتحول الى آلة عزف موسيقي ، أو التي ترقص في الخارج ، أو التي تنتظر في النافذة ، ونرى المشكلة الرئيسية التي هي (المصباح) الذي يدلنا على النور ، والاضاءة ، لكل جوانب الحياة . لكن المصباح لا يضيء لهذا الطريق ، ولا ينير لهن السبيل هو أبيض في نصفه الأسفل ، وينتظر من يضيئه . حتى يعم النور على الاشياء ، وتتعدل الامور عن طريقه ونتخلص من الظلام الذي يحيط بحياة النسوة . فتهتدي به حتى تتحرر ، وهكذا يتجلى لنا واقع المرأة في الريف ، وتبرز المأساة في هذا الواقع الجميل ، الذي يخفي الآلام ، ورغم الحركة والتي تشمل كل شيء وخصوصا الطيور والاشكال الانسانية والنباتية ، وآلات العزف التي تتحرك اليد عليها ، ونرى جمال كل الاشياء ، وحركة الاضاءة الداخلية للاشخاص . الذين يرقصون رغم الآلام ، رغم اضاءة المصباح . الذي يعني النور الذي يغالبه الظلام ، والفرح موجود مع الحزن ، وكل امرأة من النساء ، قادرة على العطاء ، على نحو معين ، والتضحية من أجل الاخرين والتي نراها تعيش خارج الجدران ، وفي الحارات ، التي تتوزع فيها الاشجار واصيص الورود ، والطيور المختلفة التي أعطيت دورا هاما ، لتقديم لوحة مليئة بالحركة ، ودرجات الاضاءة ، المتوزعة بتناغم بين أسود وابيض ورماديات ، التي تؤكد على عملية خلق مبتكرة فيها من الواقع قدر ما فيها من الحياة ، والخيال

زهير حضرموت

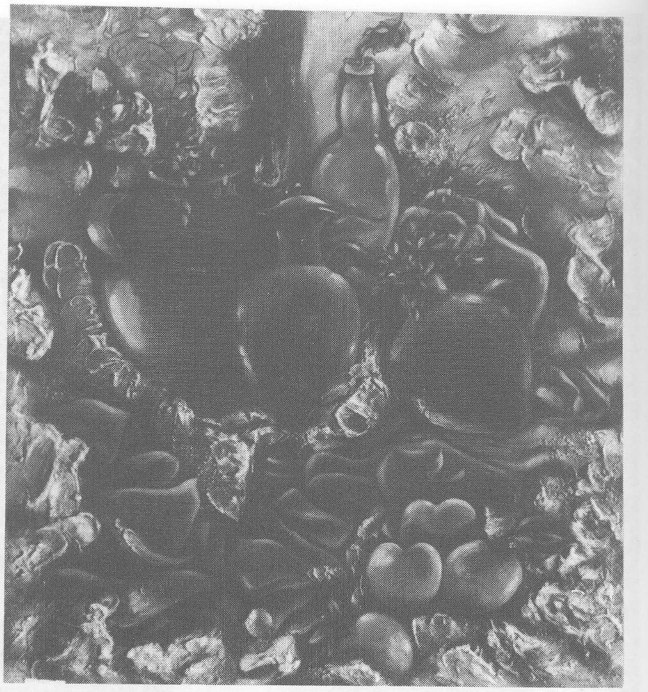


زهير حضرموت

بايقاعات الخط المنساب ، وكأنه الارابيسك في الزخارف العربية ، قد أصبح يحمل المعاني الانسانية .

ونلاحظ ذلك في معرضه الذي نظمه في العام [١٩٧٨] تحت عنوان [عرس] ، الذي عرض فيه أكثر من ثلاثين لوحة فنية ، تسجل [العرس الشعبي] بكل تفاصيله ، ومنها لوحة [المصباح] التي تحدثنا عنها ، وفي هذا المعرض قدم مجموعة لوحات تقدم لنا عملية التحضير للعرس ، واقامته ، وما نراه من من التشكيلات المعبرة فنيا ، وقد تجلى في هذا المعرض الخصائص المميزة لتجربة الفنان [زهير حضرموت] ، وما يملكه من أمكانات كبيرة ، والتي نراها متجلية فيما يلي :

١ - لأول مرة يخصص فنان تشكيلي ، معرضاً كاملاً لتسجيل مظهر من مظاهر الحياة الشعبية ، وهو [العرس] ، وما نعرفه من المظاهر التي ترافقه ، مثل اعداد [العروس] وانتقالها الى بيت الزوج ، وتهيئة العريس لحفل عرسه ، من قبل أصدقائه ، حتى



زهير حضرموت

زهير حضرموت

الوصول الى مكان الزفاف ، وكل محتويات البيت الذي يهيىء لإقامة الحفل ، وجلوس العريس ، في الوسط ، وتحيط بهما الفرقة الموسيقية والرقص الشعبي ، والعراضة الشعبية المشهورة التي تقام بهذه المناسبة والسيارات التي تنقل العروس ومعها أقربائها، ولم ينس تقديم صورة عن بيت العروس ، وغيرها من الأمور الهامة .

٢ً ـ الاستفادة من العناصر الشعبية ، والبيوت القديمة ، والعصافير والزهور . لحشد العناصر المختلفة التي يعطي الصورة الصادقة عن مظهر هام من مظاهر الحياة اليومية بأبسط الأشكال وأكثرها جمالاً ، وهو بهذا يطرح مشكلة المرأة والبيت والحياة ، ويدخل الى التفاصيل الهامة في الريف ، حيث يحتشد الناس في كل مناسبة يشاركون في الأفراح ، كما يشاركون في الأحزان، وهو يعطينا صورة حية ، عن التقاليد التي تعم مجتمعاتنا ، ونتأثر بها حتى الآن .

٣ً ـ لم يقم بعملية تسجيل العرس، بشكل دقيق، وما فيه من العناصر ، بل استفاد من عملية بناء لوحة حديثة ، والتداخل بين الأزمنة والأمكنة وجعل اللوحة تعتمد على التسجيل للموجود، والاعتماد على الذاكرة، وما هو مخزون فيها ، حتى لا يرصد عرساً محدداً ، بل يقدم لنا مفهوم (العرس) وما فيه من مظاهر ، فالعريس ليس شخصاً محدداً ، ولا العروس ، وكذلك الأشخاص الذين أصبحوا رموزاً لعملية ذهنية، وإيجاد الحلول التشكيلية الخاصة به، والتي تعتمد على الحلول الحديثة ، في تكوين اللوحات ، وخلق الأجواء ، وتحوير الأشخاص ، ودمج الموضوعات مع بعضها ، بحيث يعطينا الفكرة وهي العرس ، بتبسيط أكبر ، وخلق علاقات جديدة تعكس الجانب الإنساني في العرس إضافة الى الجانب التسجيلي حتى تكون اللوحات أكثر تعبيراً عما يريد .

٤ً ـ وحين رسم لوحة (العرس) أو لوحة [جوانب من حياتنا] ، التي رسمت على شكل [ثلاثية] . توصل الى أقصى مراحل اللوحة تعبيرية ودقة، وجمالاً. فهو يجمع أكثر من اربعين شخصاً في لوحة واحدة، وهو قد استفاد من وجود ثلاثين شخصية منفصلة عن بعضها في عمل فني واحد ، ودرس أوضاع الأشخاص وحركتهم وقد تحددت مهمة كل شخص ، أو دوره في اللوحة ، ومكان تواجده ، وعلاقته مع غيره ، وقد تحددت العملية وفق نظام يولي اهتماماً للعروسين في الوسط ، وتحريك المساحات ، حتى نصل الى ما هو بعيد جداً ، ونرى حركة إيقاعية للنساء الى اليسار ، وأصيص الأزهار ،

زهير حضرموت

والبحرة ، وخلف الجميع الناعورة التقليدية . وتبرز المقدمة التي يتمحور الموضوع حولها ، وخلق التناغم بين المستويات المختلفة للعمل الفني ، والوصول الى اكتماله عن طريق توزيع لكل العناصر .

وفي لوحاته الأخرى التي رسمها ، في الفترة اللاحقة ، نرى نفس التوجه في البحث عن الأشكال الفنية التي تساعده على التعبير عن الموضوعات الفنية المختلفة ، ونستطيع الحديث عن بعضها وفق ما يلي :

١ ـ في لوحة [الموسيقى] ، نرى عازف الناي قد استغرق في عزف مقطوعة شعبية . وقد برزت أهمية الاستغراق مع الناي. عن طريق الحركة المعبرة للوجه، وما يلقاه من التجاوب معه من الناس الآخرين . وذلك لخلق التجاوب ، والاستمتاع . وهذا يدلنا على أهمية [الموسيقى] ودورها الإنساني ، والاجتماعي . إضافة الى دور الفنان في التعبير عن نفسه . وتفريغ الشحنة العاطفية التي يكون العازف فيها متوتراً . وجعل الآخرين ، يسمعون اللحن فيطربهم . ويشاركون العازف ، في التذوق ، وفي عيش الحالة التي هو فيها . ينقل لهم سر الحالة ليعيشوها . ويفرغ المشكلة ، ويصعد المشكلة التي هو فيها .

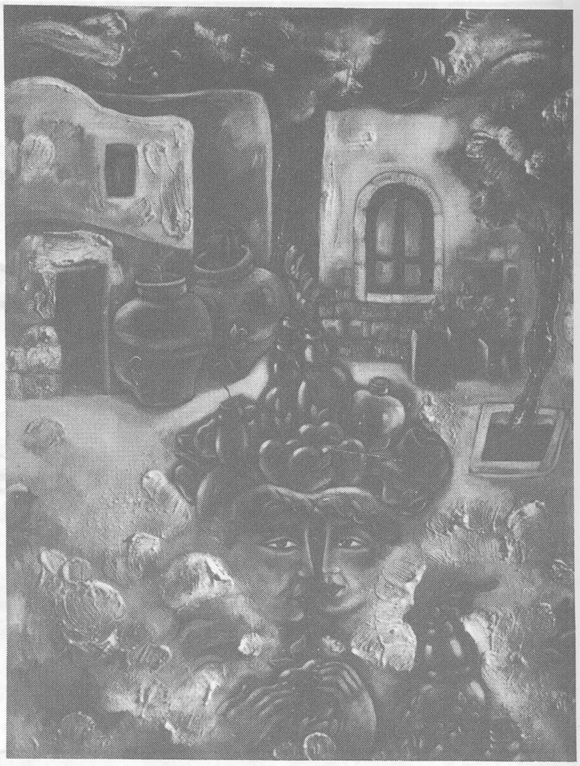
٢ ـ في لوحة (الحديقة) ، التي رسمها هناك جانبان ، احدهما تسجيلي ، لمشهد في حديقة عامة ، والآخر ، رمزي تعبيري ، وذلك لأن الفنان لم يرسم حديقة معروفة بل ارادنا أن نصل الى المعنى، والمقصود هو مكان يجلس الناس فيه يروحون عن أنفسهم ، ويستمتعون بالجلوس على المقاعد ، وبالأشجار والأزهار ، وكذلك نرى عملية توزيع الأشخاص الذين

يجلسون أو يقفون فيهـا ، وإيجاد التشكيل الخاص ، الذي يخلق العمل الفني المتناغم والمنسجم .

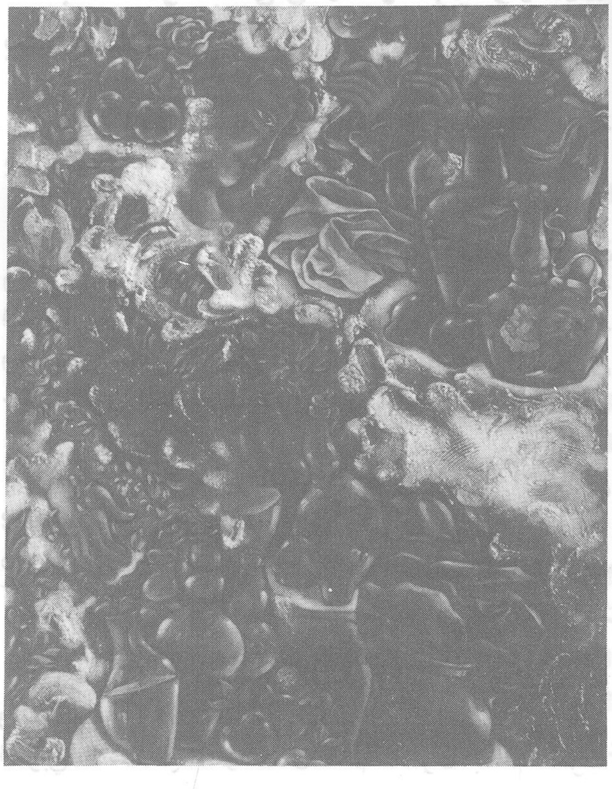
٣ ـ ولوحـة [ذكريات] التـي رسمها مؤخراً ، وفيها نحس بالصياغة الجديدة التي يقدمها ، والتـي تجعل اللوحة دسامة ، مـن حيث العجينة اللونيـة ، وفيها يعتمد على (الذاكرة) تماماً ، ويبتعد عن رسم الموضوع بالواقعية المألوفة ، ويقدم لنا العناصر المألوفة في رسومه الأولى ، لكنهـا أكثر تداخلاً مـع بعضها ، الوجوه تغيب ، وكذلك معالم الجسم ، ونرى الأشكال فيها قد توحدت لونيـاً ، وتقاربت المعالم ، وتعددت الرموز التي تدل على الموضـوع ، حضور للإنسـان ، وما حوله وتداخله مع الأشياء والطيور وتوحده معها . ونحن نحس بأنه يقدم [وحدة الوجود] ، التي تحدث عنها المتصوفون ، هي التـي تجعل اللوحـة منسجمة ومتناغمة ، وهي التي تعطينا لوناً ترابياً حاراً ، هـو لون التربة ، والأرض ، ولون الطبيعة التـي أصبحت تطغى على الأشياء ، وهكـذا أصبحت التناغمـات في الحركة ، وأشكال الطبيعة ، والهلامية هي التي تقودنا الى الفن ، وتحرك اللوحة .

واصبحنا أمام اللوحة، التي تتشابك فيها الأشياء، والتي تتداخل الحركة فيها ، وكأننا أمام منظر طبيعي لغابة لها ظاهرها الواضح ، ومعالمهـا التي تدل علـى الحياة ، وعلـى الترابط ، والتناغم بين كـل ما هـو موجود ، وكذلك هي حالة كل قطعة من اللوحة، وكأننا أمام مشهد ممتد للوحة، وبحيث لم تعد محددة البداية أو النهاية ، لأنها جزء من الحياة .

٤ ـ وفي لوحته [جوانب من حولنا]، نرى المشهد ذاته الذي نراه في الذكريات ، وهنا ، نحس بأنه يعطينا الموضوع الموجود المرئي ، بنفس الطريقة التي يتحدث عن الذكريات ، وعن [الطبيعة] و [البشر] ، وهكـذا يقدم ما هو فني ، كعالم جديد ، يخلقه هو ، وله لغته الخاصة التي تصـل الى دمج ما هـو ذاتي ، بما هـو موضوعي ، وما هو (حلم) بالواقع ، وعلينا أن نرى تتحدد العلاقات في لوحته ، التي لم تعد (الواقـع) ، ولا (الذات) ، بل يتوصل الى قيم جديدة في عالم له حضوره الخاص ، وله مفرداته وعلاقات الأشكال فيه، والتي لم تكن ممكنة، من دون هذا البحث، في الأشكال، والأشخاص، والتحويرات لما هو موجود ،وخلق جديد له ، ليس في الواقع ، ولا في (الحداثة) ، إنه مولـود جديد ، يتجاوز التسجيلية الأولى وما فيها من رؤى، وإقتحام الجوانب الإنسانيـة ، والتعبيرية وتجاوزهما بصياغة شخصية ، ليس لها نظير ، إلا عنده .



زهير حضرموت



الفكر الجمالي في الوطن العربي الكبير

بشير زهدي

يشهد عصرنا الاهتمام الكبير بالفكر الجمالي ، والابداع الفني في أقطار العالم ، وأن أهمية الثقافة الجمالية جعلت الكاتب الكبير (تولستوي) (١٨٦٨ – ١٩٣٦) يعتبر الجمالية أخلاقية المستقبل ، ووجعلت مؤتمر الجامعات المنعقد في (هولندا) يوصي بانه ليس من جامعة يجوز لها أهمال تربية المعنى الأخلاقي والمعنى الجمالي في نفوس طلابها .

أسهمت أقطار الوطن العربي الكبير في نشوء الفكر الجمالي وتطوره ، ويمكن تمييز مرحلتين رئيستين في دراسة الفكر الجمالي في أقطار الوطن العربي الكبير وهما :

آ – الفكر الجمالي في أقطار الوطن العربي الكبير قبل الاسلام : تجسده روائع الفنون والآداب [مثل الاهرامات والحدائق المعلقة والمعابد والقصور والحصون والأسوار والمنحوتات والرسوم والفسيفساء ، ومنتجات الفنون التطبيقية الفخارية والخزفية والمعدنية والحلي والأسلحة والنقود والمنسوجات والمخطوطات ، (وملحمة جلجامش) وحكمة أجيقار ، والآداب الكنعانية ومؤلفات لوقيانوس السميساطي ، ولونجينوس الحمصي ، والقديس أوغسطين ..] الخ ..

ب – الفكر الجمالي في الاقطار العربية والاسلامية بعد الاسلام :

– مر الفكر الجمالي في الاقطار العربية والاسلامية بعد الاسلام بالمراحل الآتية :

١ – مرحلة نشوء الفكر الجمالي العربي الاسلامي وظهور الفن الاسلامي : وازدهاره في كل من المدينة المنورة ومكة الكرمة ودمشق والبصرة والكوفة وبغداد وحلب والقاهرة ، وغيرها في القرن السابع الميلادي حتى القرن التاسع الميلادي .

٢ – مرحلة تطور الفكر الجمالي العربي الاسلامي وازدهار الفن العربي الاسلامي : في كل من بغداد وحلب والقاهرة والقيروان وقرطبة ومراكش . الخ ، وتفاعل كثير من فنون العالم مع الفن العربي الاسلامي .

٣ – مرحلة غزوات التتار والمغول والفرنجة والصليبيين : ونتائجها في ميادين الفكر الجمالي والفني العربي الاسلامي ، واتصال عالم الشرق بعالم الغرب

ب ـ البلاغة التشكيلية : تجسدت البلاغة التشكيلية ، في روائع الفنون العربية الاسلامية ، وذلك باسلوبها التجريدي المتميز ، لذي يعبر عن صورة جمالية ، وقيم روحية ، وابداع فني وانجاز حضاري
وأن التأمل في جماليات الزخارف الفنية العربية الاسلامية يثير في النفس الغبطة الروحية والسرور الجمالي،ويوحي بمضمونهاالروحي النابع من التصورات النابع من التصورات الإنسانية والفنية للوجود الكوني الواسع والجميل والرائع .

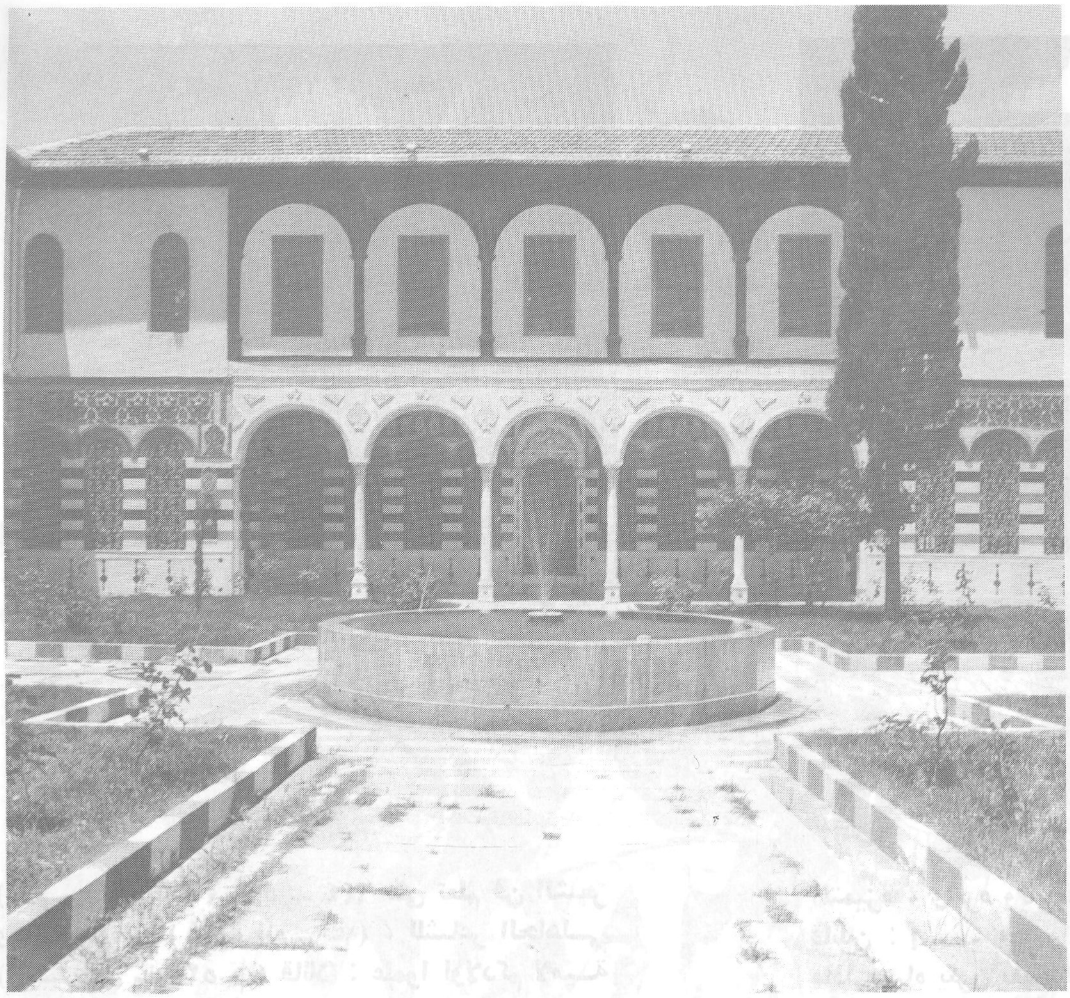
وإذا كانت النظرة الجمالية عند العربي في العصر الجاهلي ، اتصفت بالنزعة الحسية في تصور الجمال ، وتذوقه ، والتعبير عنه ، فان هذه النظرة الجمالية قد اتسعت بعدئذ ، وغدا مفهوم الجمال عند العربي والمسلم واسعاً وكونياً **يشمل الكون كله** ، وقد أكد الدكتور (عز الدين اسماعيل) أن تلك التصورات الانسانية للوجود قائمة في عقل الفنان ، وممتزجة بروحه ، وعندما كان ينشط في سبيل ابداع عمله الفني ، كانت هذه التصورات تتحقق شعورياً ولا شعورياً ، كما هو الحال في الفن التجريدي .

وان شعور العربي القديم بالقلق ازاء التبدلات المستمرة المحيطة به ، والماثلة امامه قد جعله يجد في (فن الشعر) خير وسيلة للتحرر من هذا المتغير والمتبدل باستمرار وعلى الدوام ، وذلك استشرافاً للمطلق ، وانطلاقاً لما كان يطمح اليه وجدانه .

لقد تمثل ذلك العربي القديم في (المكان) تظهر المتغير باستمرار والمحدود الضيق النهائي، معتبراً هذا المظهر المتغير مصدر قلقه ، وسبب خوفه ، ارتبطت به فكرة الموت والفناء والعدم ، ففدا (المطلق اللا نهائي) عند ذلك الانسان العربي الهدف الذي تتجه نحوه لحياة الإنسان والإنسانية كلها ...

من الأفكار الجمالية عند العرب والمسلمين :

يعتبر الفكر الجمالي العربي الاسلامي أحد ميادين الحضارة العربية الاسلامية التي نشأت من الدين الاسلامي وآيات القرآن الكريم التي تصف جمال الكون والكائنات ، والخلودوالمخلوقات وجنات النعيم ومياهها والنور وحياة المؤمنين السعيدة ، وذلك بأجمل الالفاظ والمفردات وأبلغ الجمل والعبارات ، ومن روائع تلك الأفكار الجمالية في القرآن الكريم :



ـ ولكم فيها جمال حين تريحون وحين تسرحون.

ـ الله نور السموات والأرض ...

ـ فاصبر صبراً جميلا ...

ـ فاصفح الصفح الجميل ...

ـ خلق الأرض والسموات ...

وفي (الأحاديث النبوية الشريفة) أجمل الأفكار الجمالية التي فيها خير الإنسان وسعادته في حياة جميلة وسعيدة ، وفيها أيضاً خير المجتمع الأجمل والأفضل والأسعد .

ونجد في أقوال الإمام علي بن أبي طالب أجمل الأفكار الجمالية والأخلاقية والانسانية المثالية ، وتميز الشعر العربي بجمال الوصف ، وحسن العطف ورقة اللطف ، وموسيقى اللفظ وبلاغة التعبير وفلسفة الحياة ، وروعة التشبيه ، ونجد في الشعر العربي جمال وصف الطبيعة وكائناتها ، والكون والحياه الانسانية وطموحات الانسان ومكاناته ، بما يدل على مدى صلة فن الشعر بالحياة ، والتزام الشاعر العربي بمجتمعه وانسانيته .

وقد أدرك العرب وظيفة فن الشعر الذي اعتبروه (ديوان العرب) به قامت نهضة العرب ، واعتبروا الشواهد تنزع من الشعر ، وحرصوا على فن الشعر واكدوا وظيفته التربوية وغيرها ، وقد حث الخليفة

– ولكم فيها جمال حين تريحون وحين تسرحون.

– الله نور السموات والأرض ...

– فاصبر صبراً جميلا ...

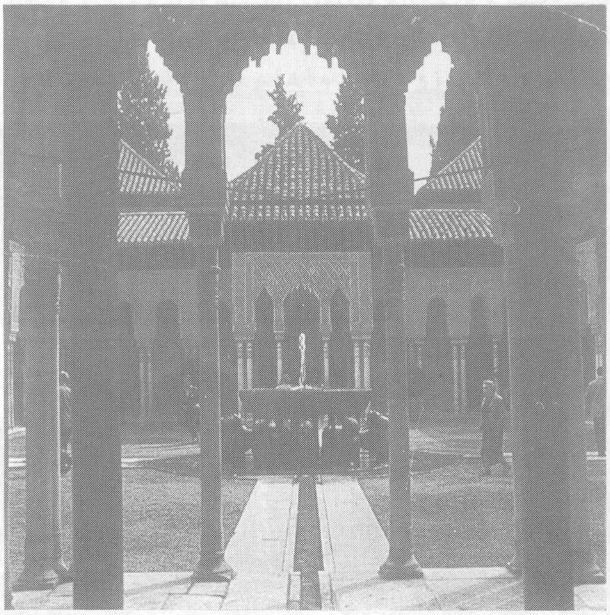
– فاصفح الصفح الجميل ...

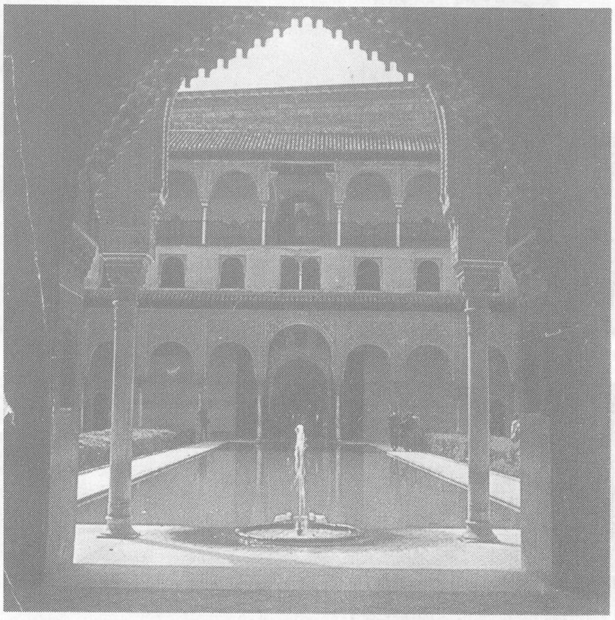
– خلق الأرض والسموات ...

وفي (الأحاديث النبوية الشريفة) أجمل الأفكار الجمالية التي فيها خير الإنسان وسعادته في حياة جميلة وسعيدة ، وفيها أيضاً خير المجتمع الأجمل والأفضل والأسعد .

ونجد في أقوال الإمام علي بن أبي طالب أجمل الأفكار الجمالية والأخلاقية والانسانية المثالية ، وتميز الشعر العربي بجمال الوصف ، وحسن العطف ورقة اللطف ، وموسيقى اللفظ وبلاغة التعبير وفلسفة الحياة ، وروعة التشبيه ، ونجد في الشعر العربي جمال وصف الطبيعة وكائناتها ، والكون والحياة الانسانية وطموحات الانسان ومكاناته ، بما يدل على مدى صلة فن الشعر بالحياة ، والتزام الشاعر العربي بمجتمعه وانسانيته .

وقد أدرك العرب وظيفة فن الشعر الذي اعتبروه (ديوان العرب) به قامت نهضة العرب ، واعتبروا الشواهد تنزع من الشعر ، وحرصوا على فن الشعر واكدوا وظيفته التربوية وغيرها ، وقد حث الخليفة





(عمر بن الخطاب) ٥٨١ ـ ٦٤٤ على تعلم فن الشعر وقصائده مثل (لامية العرب) ، للشاعر الجاهلي (الشنفري ـ ٥٢٥ م) قائلاً : علموا أولادكم لامية العرب فانها تعلم مكارم الأخلاق تعلموا الشعر فان فيه محاسن تبقى .

واعتبر الامام (علي بن أبي طالب ـ ٦٦١م) فنون الأدب [... عون على المروءة ، وانس في الوحدة ، تعمر به القلوب الواهية ، وتنفذ به الأبصار الكلبة .. ويتضمن (منهج البلاغة) للإمام علي بن أبي طالب أجمل الافكار الجمالية والأخلاقية ...

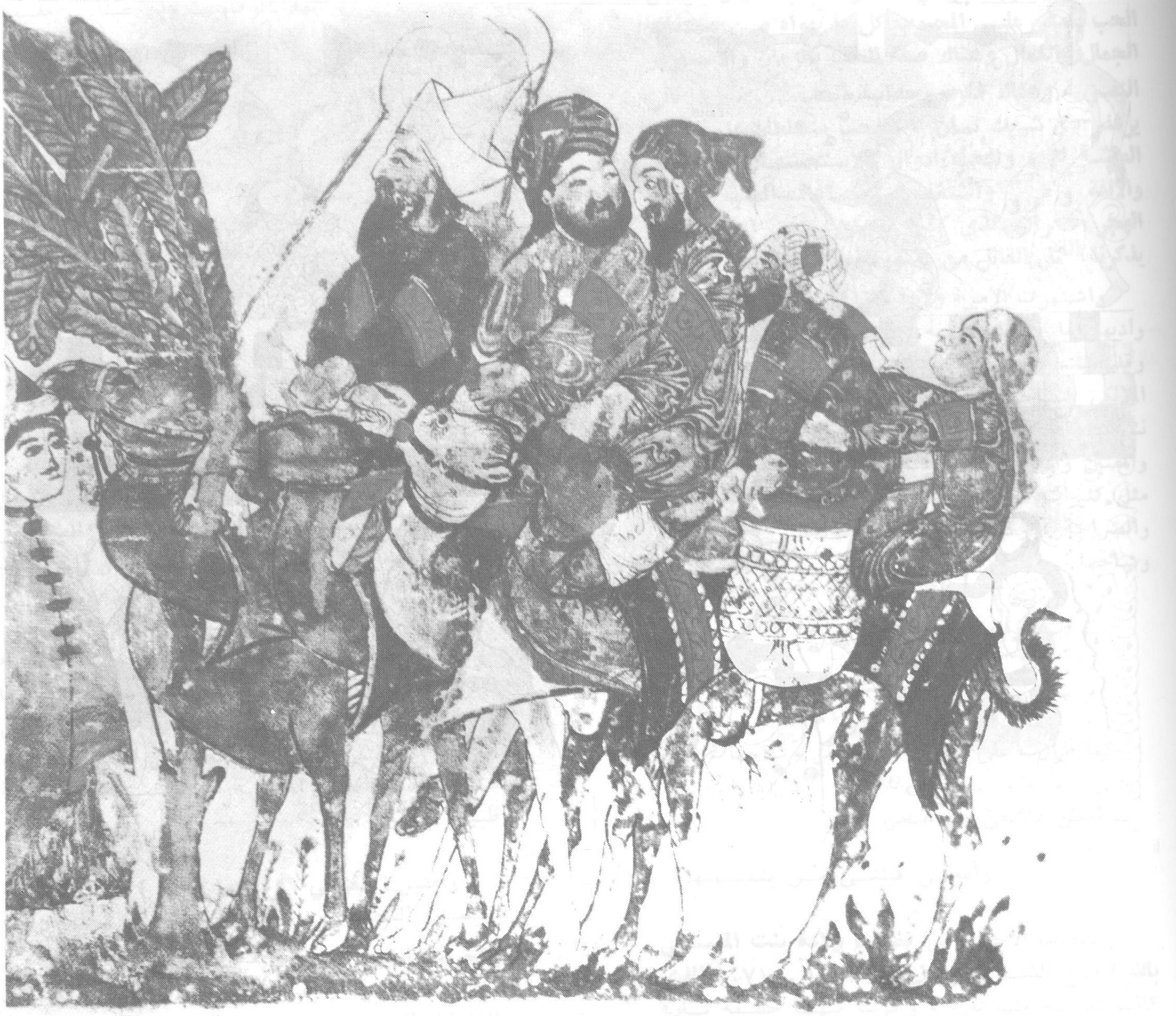
وذهب العرب والمسلمون في تقدير الجمال والفن والادب ، وادراك وظائفها العديدة المختلفة الى القول: ليست الأمجاد بدون الأدب الحي سوى أطلال ، وأن كلا من الفن والادب (عصارة القرائح ، فيه تتجلى خلاصة الثقافات ، ومستودع الحكمة ، وان فن الشعر لا تذوى أزهاره ، ولا يجفعوده ، ما دام روح تهوى ، ونفس تتذوق ، وعقل يقدر الجمال ويفكر في معانيه)

واهتم الصوفيون المسلمون بقضايا الذوق والجمال فاعتبروا (الجمال كل شيء ، هو النور الدائم ، وسر الحياة ، والقوة القاهرة) أوضحوا أهمية الجمال المتميزة ، وأثره وتأثيره في هذا الكون الواسع والرائع قائلين : [... جردوا الوجود من الجمال ثم انظروا ماذا عساه يكون بعد ذلك ..]

وكان (ابن المعتز ٨٦١ ـ ٩٠٩) أول من حاول تحديد خصائص مذهب البديع في كتابه الجمالي المشهور [البديع] ، وقد أوضح أن البديع ليس فناً مبتكراً ، وانما هو فن عرفه قدماء العرب ، وتفنن في وصف الطبيعة الجميلة ، وكان عالماً بفن الغناء والكلام على النغم .

ونجد عند (ابن طباطبا ـ ٩٣٤) آراء جمالية وأفكاراً جميلة متعلقة بمعايير للجمال ، واهتزاز المرء لما يتقبله ، ومدى رغبة الحواس في رؤية الجمال ، وفي كتابة القيم (معيار الشعر) عالج مواضيع جمالية وبخاصة الموهبة الشعرية وصقلها، والصياغة وجوانبها المختلفة ، والصور البيانية والمعاني الشعرية ، وما يستحسن وما يستنتج ، وأقسام الشعر جودة ورداءة معتمداً في ذلك على شواهده الشعرية .

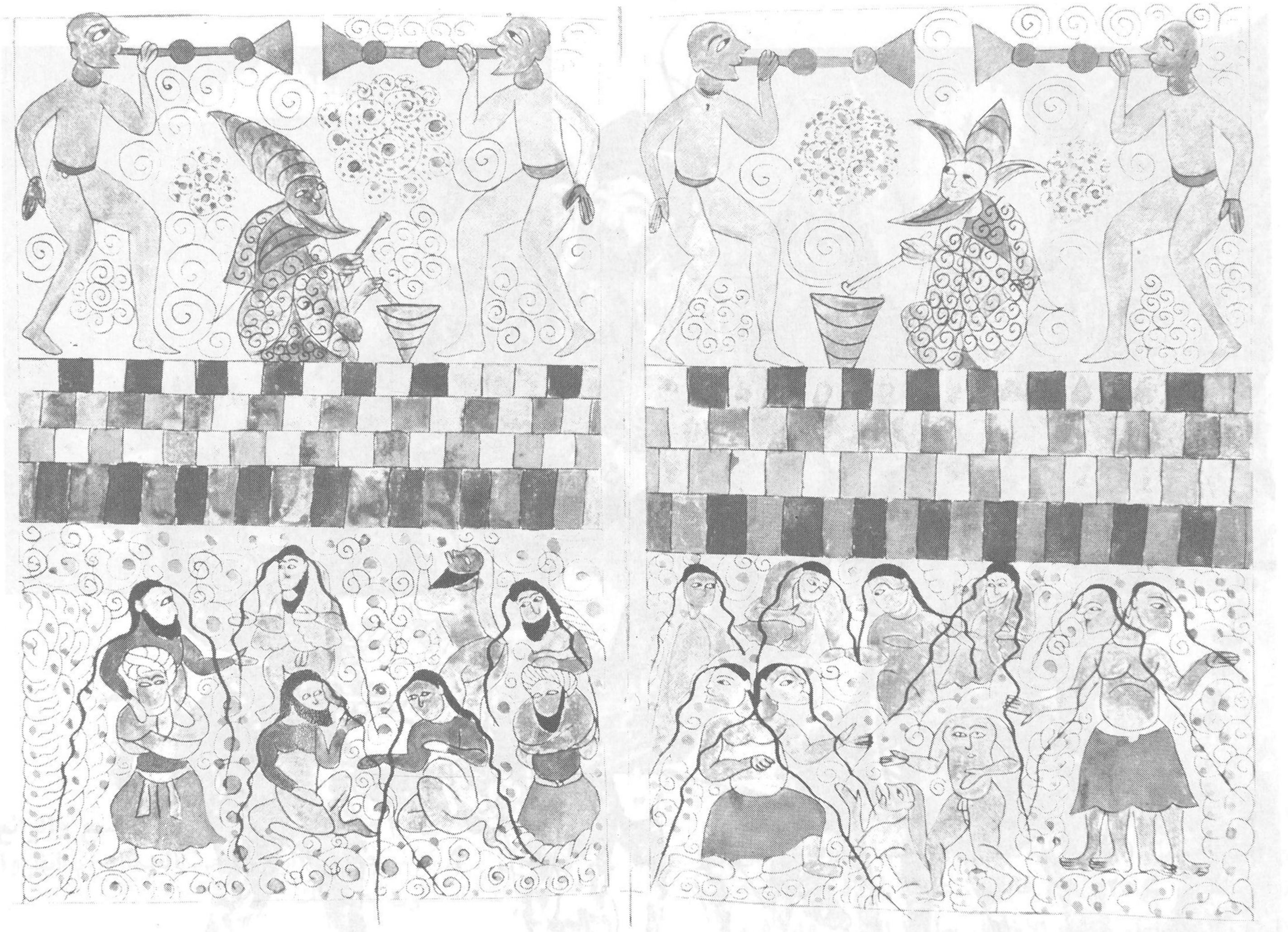
واهتم (أبو نصر الفارابي ٨٧٠ ـ ٩٥٠) بقضايا الفن والجمال والموسيقا والإيحاء . تحدث عن صلة



الجمال بالفائدة قائلاً : [ان العمل الحيواني جذب لنافع في حين أن العمل الانساني في اختيار الجميل]، وتحدث عن فلسفة الجمالية في مؤلفه الضخم المشهور (الموسيقي الكبير ، الذي اعتبره المختصون أهم كتاب للعرب والمسلمين في فنون الموسيقا وجمالياتها ، ومن مؤلفاته (آراء أهل المدنية الفاضلة) .

ونجد عند **(ابن عبد ربه ٨٦٠ ـ ٩٤٠)** الاهتمام بالمفردات الجمالية ، والتمييز بين لفظ (الجميلة) التي تأخذ ببصرك جملة على البعد ، ولفظ (المليحة) التي كلما كررت بصرك فيها زادتك حسناً .

ونجد عند **(أبو هلال العسكري ـ ١٠٠٥)** فكرة صلة الجمال بالحق والصدق ، والفروق اللغوية للمفردات الجمالية مثل الحسن والوضاءة ، والقسامة والبهجة ، والطهارة ، والصباحة ، والنظافة والجمال، والوسامة والملاحة ، الخ ... ومن مؤلفاته في البلاغة (كتاب في الصناعتين : النظم والنثر) عالج فيه المعاني والألفاظ الجمالية وحسن النظم والإيجاز ، والإطناب والتشبيه ، والسجع والبديع ...



وتحدث (**أبو حيـان التوحيدي — ١٠١٠**) في كتابه (المقابسات) عن السماع والغناء وأثرهما في النفس وحاجة الطبيعة الى الصناعة ، أي للفن . كما نجد عنده فكرة النسبية في القول بالجمال والقبح والعناصر التي تشترك في تكوين الجميل، وصلة الجمال بالطبيعة والفن ...

واشتهر (ابن حزم القرطبي الأندلسي ٩٢٤ — ١٠٦٤) بكتابه المشهور (طوق الحمامة) الذي تضمن آراء جمالية متعلقة بجمالية الحب وجلاله وقداسته ، وأن الحب خبرة معاشه لا يدرك حقيقته إلا من كابده وعاناه ، لهذا فإن آراءه نتيجة تجربته العاطفية ، وان المحبة استحسان روحاني وامتزاج نفساني . وتحدث عن أنواع الحب مثل محبة القرابة ، ومحبة الألفة ، ومحبة البر ، ومحبة المتحابين في الله ، ومحبة العشق الخالصة التي تنفذ الى أعماق النفس فتتمكن منها ، ولا فناء لهذه المحبة الخالصة إلا بالموت ، والحب يزين، وعندما يمس الحب المرء يستحيل الى مخلوق آخر وقد تغيّرت طبيعته تغيّراً كلياً شاملاً ، وأن الوفاء من أخلاق الحب والمحب ، وأن النفس بطبيعتها جميلة تولع بالجمال ، وحسنة تكْلفُ بكل شيء حسن ، وأن العين باب النفس وأن النظرة هي نقطة انطلاق الحب ، وكثيراً ما يكون لصوق الحب بالقلب من نظرة واحدة ،

وان للخيال دوراً كبيراً في نشوء الحب ، وأن خيال الحب يضفي على المحبوب كل ما يهواه من صفات الجمال والكمال وهناك صلة للحب بالزمان والاستقرار النفسي ، وهناك فكرة وجدانية الحب لأن الحب أناني يرفض أي شريك ثانٍ ، وللحب سلطان على نفوس العاشقين ، وللحب أدوار كالاستحسان والاعجاب والالفة والعشق والشغف ، ومن آفات الحب وأزماته الهجر والفراق الذي كثيراً ما يكون سبب الموت ، مما يذكرنا بالمثل القائل من عشق فعف فمات فهو شهيد .

واشتهرت الأميرة **ولادة بنت المستكفي بالله** بذكائها وادبها مما جعلها صاحبة (مدرسة في الأدب النسوي) وقد أتيت جمال الملامح والأدب والغناء الفاتن والصوت الملائكي الساحر وجمال تذوق الحياة في بيئة جميلة نشأت فيها ، وكان قصرها ملتقى الشعراء والأدباء والمغنين والمفكرين ، وكانت شاعرة ولكنها حادة المزاج مثل كثيرات من الأندلسيات ، ومن صفاتها الصدق والصراحة ، وقد طرزت بالذهب على أحد طرفي وشاحها :

ـ أنا والله أصلح للمعالي

وامشي مشيتي واتيه تيهاً

كما طرزت على الطرف الآخر من وشاحها :

ـ أمكن عاشقي من صحن خدي

واعطي قبلتي من يشتهيها

وتتحدث الأجيال عن قصة **(ولادة بنت المستكفي بالله)** مع الشاعر **ابن زيدون ١٠٠٣ ـ ١٠٧١** الذي كانت تقربه منها تارة ، وتقرب منها خصمه تارة أخرى ، مما جعله يرسل إليها قصيدته المشهورة ومطلعها :

أضحى التنائي بديلاً عن تدانينا

وناب عن طيب لقيانا تجافينا

وقد أثرت هذه القصيدة في جمالية فن الشعر الحديث ونجد الشاعر (أحمد شوقي) ١٨٦٨-١٩٣٢ يخاطب صديقيه الشاعرين اسماعيل صبري وحافظ إبراهيم قائلاً :

ـ يا ساكني مصر إنا لا نزال على

عهد الوفاء ـ وإن غبنا ـ مقيمينا

فأجابه اسماعيل صبري قائلا :

وهل تبينت في اطلالة قرطبة

آثار (ولادة) مع (ابن زيدونا)

ونجد في شعر شاعر الحب والجمال **ابن زيدون** وصف محبوبته وطبيعة الاندلس الجميلة ومدنها الجديدة كالزهراء وفي ذلك يقول :

اني ذكرتك بالزهراء مشتاقا

والافق طلق ووجه الأرض قد راق

ونجد في شعر شاعر الحب والجمال **ابن زيدون** تصانيف في اللغة والشعر والنقد منها : (العمدة في صناعة الشعر ونقده) تحدث عن أهمية فن الشعر عند العرب وكل مايتعلق بالجمال الفني والبلاغة .

ونجد عند **(عبد القاهر الجرجاني) ـ ١٠١٧ م** الأثر الجمالي في البلاغة العربية من حيث تقسيم علومها الى المعاني والبيان والبديع ، مما جعله من المفكرين الجماليين ، اعتبر للجمال أسباباً تجعل الشيء جميلاً ، مما جعله من أنصار المدرسة الموضوعية في دراسة طبيعة الجمال ..

واعتبر **(الغزالي ١٠٥٩ ـ ١١١٣)** جمال المدركات بالبصيرة الباطنة أروع وأمتع من جمال المدركات بالحواس الظاهرة ، ونجد عنده وضوح الجانب النظري من فلسفة الجمال عند العرب والمسلمين والوان النشاط الروحي

والف **اخوان الصفا** (محمد بن بشير البستي المقدسي ، وأبو الحسن علي بن هارون الزنجاني ، ومحمد بن أحمد النهرجوري ، والعوضي ، وزيد بن رفاعه ..) رسائل تبدو بمثابة موسوعة حضارية متميزة ، تضمنت آراء جمالية وصلته بالقيم العددية ... وتحدثوا عن (الرقم واحد) الذي هو رقم الهي ، جذب انظار الانسان ، وتضمن الأرقام ، وعبر عن فكرة الوحدانية ، فهو البداية ..

واشتهر **ابن طفيل ـ ١١٨٥** برسالته **(حي بن يقظان)** في أسرار الحكمة الشرقية ، عرض فيها فلسفته الجمالية عرضاً قصيصياً جميلاً وجذاباً

ومتميزاً ، واعتبر الذوق وسيلة الى أرقى درجات المعرفة ، والاتصال بالله الخالق العظيم ..

وان **جمالية الشعر العربي وصلته بالحياة** مماجعله شعراً متميزاً وخالدا بجماليته الخاصة أبد الدهر .

والجدير بالذكر أن**المستشرق (رايسكه ١٧١٦ – ١٧٩٤)** تذوق جمال فن الشعر العربي ، وشعر المتنبي بخاصة ، مما جعله يكرس حياته لدراسة اللغة العربية وآدابها وجمال روائعها الأدبية وتقدير أشعار المتنبي من وجهة نظر جمالية .

لقد كان الشاعر **(المتنبي ٩١٥ – ٩٦٥)** قد اعتبر الجمال في ابداع الانسان وآثاره ومآثره الجميلة ، وليس في صورة وجهه وملامحه ... وفي ذلك يقول :

وما الحسن في وجه الفتى شرفاً له

اذا لم يكن في فعله والخلائق .

ونجد الشاعر **(ابن الرومي ٨٣٦ – ٨٩٦)** يعمد في شعره الجميل الى الصور الساخرة ، والوصف البديع للطبيعة التي كان عاشقها ..

واشتهر الشيخ الأكبر **(محي الدين بن عربي ١١٦٥ – ١٢٤٠)** بمؤلفاته العديدة والجميلة المتميزة بأهميتها الصوفية وقيمتها الجمالية كقوله :

– ليت شعري هل دروا أي قلب ملكوا

وفؤادي لو درى أي شعب سلكوا

أتراهم سلموا أم نراهم هلكوا

حار ارباب الهوى في الهوى وارتبكوا

ومن روائعه الوجدية الجميلة قوله :

أدين بدين الحب اني توجهت ركائبه فالحب ديني وايماني

واشتهر سلطان العاشقين **(ابن الفارض ١١٨١ – ١٢٣٤)** بشعر الجميل المتميز بتجسيد الحب الإلهي ، ونجد في ديوانه المشهور أجمل صور أشواقه وأذواقه في حب الذات الإلهية ، ومعرفة الحقيقة العلية ، مستعملاً الرمز والاشارة بطريقة الصوفيين حينما يعبرون عن مواجيدهم .

وكانت الصوفية المشهورة **رابعة العدوية ٧١٧ – ٨٠١** تلفظ لفظ (الحب) تعبيراً عن اقبالها على الخالق العظيم . فاعتبرت مؤسسة نظرية (الحب الإلهي) المنزه عن الفرض ، وفي ذلك قالت :

أحبك حبين : حب الهوى	وحبا لأنك أهل لذاكا
فأما الذي (حب الهوى)	فشغلي بذكرك عن سواكا
واما الذي أنت أهل له	فلست أرى الكون حتى أراكا
فما الحمد في ذا ولا ذاك لي	ولكن لك الحمد في ذا وذاكا

واعتبر الشاعر **(جميل صدقي الزهاوي ١٨٦٣ – ١٩٣٦)** لفن الشعر العربي وظائفه الحضارية وفي ذلك قال :

– الشعر ديوان العرب	والشعر عنوان الأدب
هو الذي قامت به	في الشرق نهضة العرب

ونادى شاعر الجمال والحياة **(إيليا أبو ماضي ١٨٨٩ – ١٩٤٧)** بالتفاؤل بالحياة في قصيدته المشهورة (ابتسم) جاء فيها :

– قال السما كئيبة وتجهما

قلت ابتسم يكفي التجهم في السما

قال الصبا ولى فقلت له ابتسم

لن يرجع الأسف الصبا المنصرما

قال الليالي جرعتني علقماً

قلت ابتسم ولئن جرعت العلقما

فلعل غيرك ان رآك مرنما

طرح الكآبة جانباً وترنما

ومن أجمل أبياته قوله :

والذي نفسه بغير جمال

لا يرى في الوجود شيئاً جميلا

وقوله أيضاً :

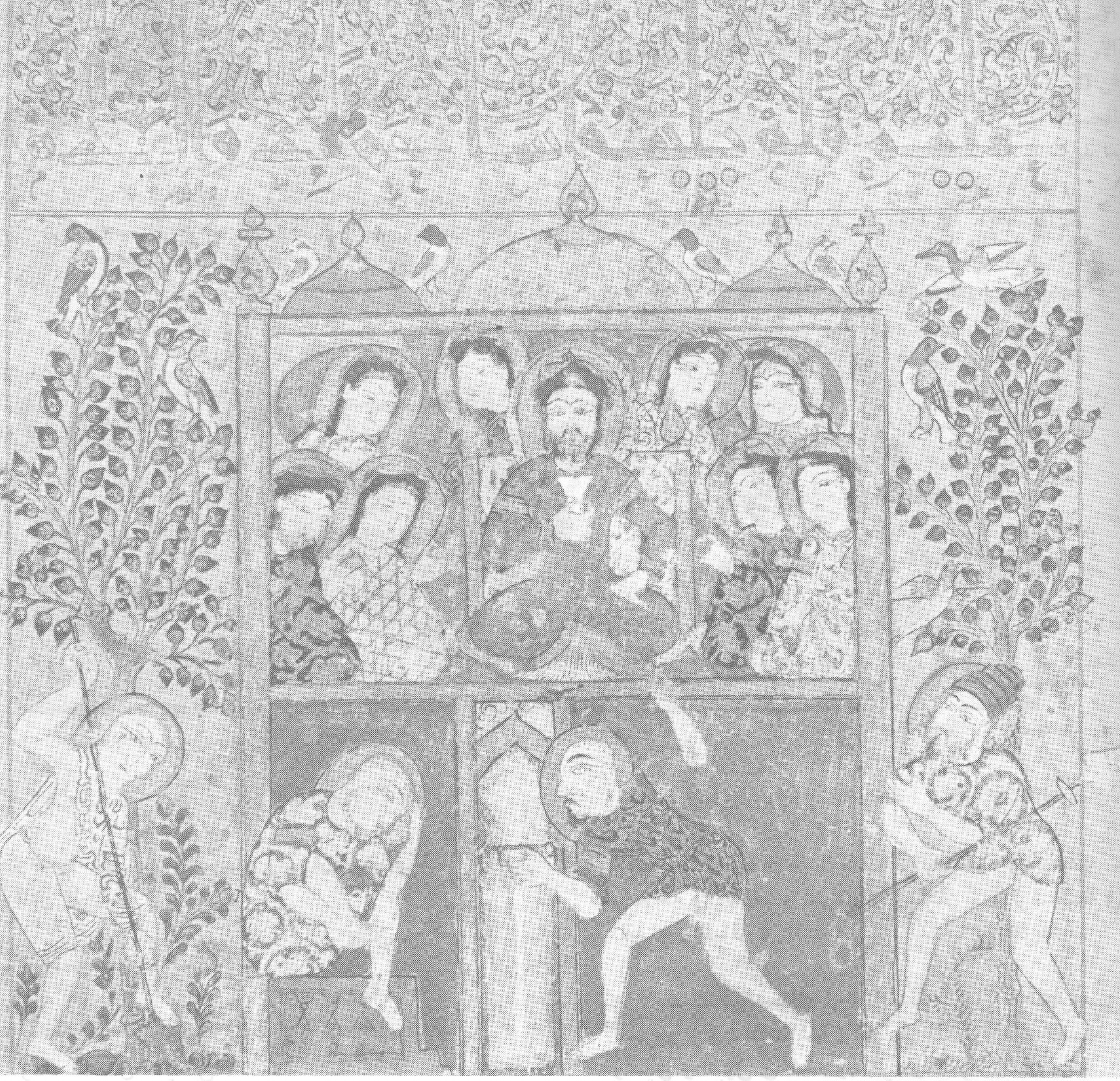
أيها الشاكي ومابك داء

كن جميلاً تر الوجود جميلا

ورأى الأستاذ أحمد حسن الزيات الخصائص الرئيسة للجمال هي :

– القوة : أي شدة العمل وحدته

– الوفرة : كثرة الوسائل وخصوبتها



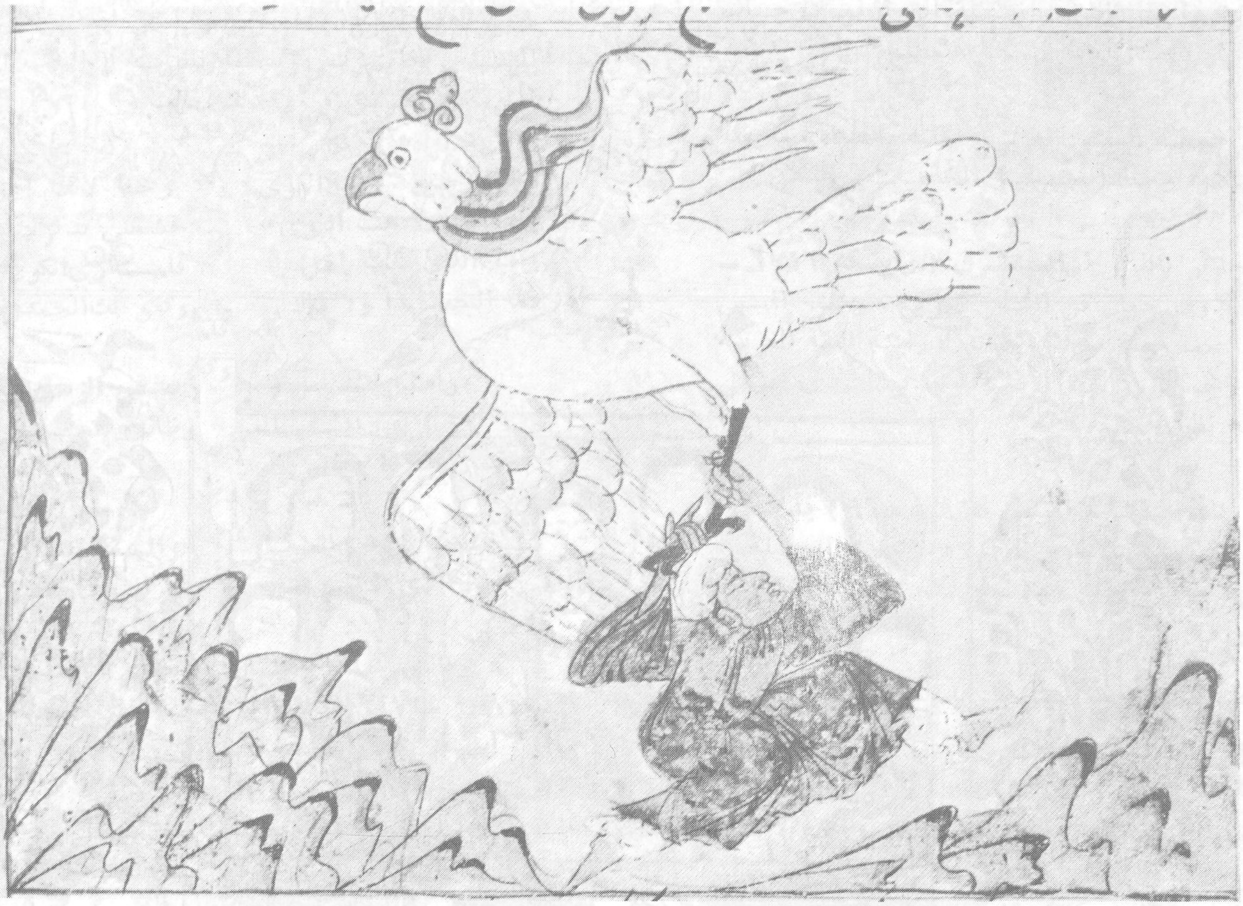
ـ الذكاء : الطريقة الرشيدة والمفيدة لتطبيق هذه الوسائل

وانشد الشاعر (**عمر بن معد يكرب**) في الجمال قائـلا :

ليـس الجمـال بمئـزر
فاعلـم وأن رديـت بـرا
ان الجمـال معـادن
ومناقـب أورثـن مجـدا

واعتبر **الجاحظ** ٧٧٥ ـ ٨٦٨ الحسن هو التمام والاعتدال .

وتميزت نساء العرب والمسلمين بدقة النظر وحب البحث عن الجمال والمحاسن .. مما جعلهن عالمات



جمال ، وخبيرات في قضايا الجمال وأسراره ومظاهرة ، ومن أقوالهن الجميلة في الجمال مايلي:

ـ البياض نصف الحسن ..

ـ الجمال في البيضاء،لأن البياض أحد الجمالين.

ـ رداء الجمال البياض .

ـ لايفوتنكم الطول والجمال .

ـ برنس الجمال سواد الشعر .

ـ الطول عمود الجمال

ـ الجمال زينة .. والحسن صورة .. والملاحة باطنية خفيفة .. الخ ..

وهناك من وجد الصباحة في الوجه ، والإضاءة في البشرة ، والجمال في الأنف ، والحلاوة في العينين ، والملاحة في الفم ، والظرف في اللسان ، والرشاقة في القد ، واللباقة في الشمائل ..

وهناك من تحدث عن (البشر) أول ما يظهر من السرور ، و (البشاشة) اظهار السرور بمن تلقاه ، والنبل والنبيل في فعله ومنظره ومظهره ...

وراى (**البيروني ٩٧٣ ـ ١٠٤٨**) أن الحسن يكون في الصورة ، والجمال في الهيئة ... وقام (**الدكتور جميل صليبا**) **بتعريف الجمال** قائلاً : هو صفة تلحظ في الأشياء ، وتبعث في النفس سروراً ورضى بدون تصور ، أي يحدث في النفس عاطفة تسمى (عاطفة الجمال) وهو مرادف للحسن، ويفيد معنى التناسب.

حسن اختيار العرب والمسلمين الأوصاف الجميلة اسماء لبناتهم :

اعتاد العرب والمسلمون على حسن اختيار أجمل الأسماء لأبنائهم وبناتهم ، وكانوا يختارون لبناتهم من الأوصاف والصفات الجميلة أسماء لبناتهم . معتقدين ان **لكل امرىء من اسمه نصيب** ومن أهم هذه الصفات الجميلة التي تبنوها واختاروها أسماء جميلة لبناتهم ما يلي :

- **آنسة** : أي المحبوب قربها وحديثها
- **بثينة** : المراة الحسناء البضة
- **حسناء** : جميلة
- **ريّا** : المتلئة
- **زهراء** : بيضاء كالدر ، أو كالقمر
- **زينة** : البارعة الحسن
- **شماء** : طويلة الأنف، دقيقة مع حُسن استواء القصبة وارتفاعها .
- **صبيحة** : ذات وجه صبوح
- **عاتكة** : تكثر الطيب حتى تصفرّ بشرتها
- **عبلة** : المراة الجميلة التامة الخلق
- **عفراء** : البيضاء
- **غادة** : الناعمة من اللبن والنعمة
- **غيداء** : الناعمة
- **لمياء** : ذات الشفة الجميلة
- **لميس** : ليّنة الملمس
- **ميسون** : الحسنة القد والوجه
- **نجلاء** : الواسعة العينين ، ذات الأهداب الطويلة .
- **هيفاء** : الضامرة البطن
- **كحلاء** : سوداء الحدقة ...
- **حوراء** : شديدة البياض
- **وطفاء** : تفتح القلب للمحب ... الخ ..

ووجد العرب والمسلمون في أجمل الطيور والكواكب والنباتات والجواهر واللآلىء ... الخ .. الفاظاً جميلة تبنوها واختاروها أسماء لبناتهم . فمن **الطيور** نذكر الأسماء الآتية :

- **رشا**
- **ريم**
- **هزار** ... الخ ..

ومن **الكواكب** نذكر الأسماء الآتية :

- **قمر**
- **ثريا**
- **زهرة** ... الخ ...

ومن **الجواهر واللآلىء** نذكر الأسماء الآتية :

- **جمانة**
- **ياقوت**
- **فيروز**
- **زمرد**
- **لؤلؤ**

وعالج (المفكرون العرب والمسلمون) قضايا الجمال المختلفة وصلة الجمال بالحق والخير والمثل الأعلى والتربية والطبيعة والحياة والمياه والحب والتصوف والنور والضحك والفكاهة والأزياء ، والأعداء .. الخ.

اهتمام علماء الجمال بدراسة جمالية الفن العربي الاسلامي :

بدا بعض المستشرقين بدراسة الفن العربي

الاسلامي وآثاره ، وذلك كهواية من الهوايات العلمية والفنية والجمالية ، ثم غدت هذه الدراسة مهنة اختصاصية اهتمت بوضع الأسس العلمية والفنية والجمالية واستنتاج النظريات الجمالية .

وفي عصرنا الحاضر ، تزايد اهتمام علماء الجمال ومؤرخي الفن بدراسة الفن العربي الاسلامي ومدارسه الفنية ، وخصائصه الجمالية ، ومفاهيمه الفلسفية ، واكدوا في مؤلفاتهم وبحوثهم أهمية الآثار العربية الاسلامية [المعمارية والنحتية والمنمنمات والفسيفساء والفخارية والخزفية والزجاجية والمعدنية والخشبية والعاجية والنسيجية والسجاد والمسكوكات والحلي والأسلحة ... الخ ..] التي تجسد ذوقاً فنياً وفكراً جمالياً ، وتدل على مهارة يدوية وخبرة مهنية ، حققت ابداعاً فنياً وجمالياً غنياً بالعناصر الفنية والوحدات الزخرفية ، والإيحاءات الجمالية .

ولاحظ أستاذنا (ايتين سوريو) :

ـ [أن من الخطأ أن ننظر الى الأمور من موقع الاتجاه الهليني النشأة فقط الذي مازلنا منساقين فيه ، ورأى أن هناك دراسات عن الفن العربي الاسلامي نعتبره من الهندسة ، في حين انه يمثل اثراً قائماً على مهارة فكرية وعقلية ، ويبحث عن طرق تبعث على الحلم وتغذيه . حلم من طينة روحية عالية، وذلك من نوع الفرار بعيداً عن أشكال العالم المادي وعالم الجسد .. وان هذا الفن قابل لتطويرات واسعة شبيهة بالتطور الموسيقي ، واستنتج أن بعض أساليب التأليف في الفن الهندسي العربي يعرض غالباً لحمة هندسية ضمنية على مستوى رفيع من المهارة في اكثر الأحيان مثل تلك الزخارف ذات التأثير المزدوج ، أي تلك التي ينقطع انسياقها متوقفاً بحذق بالغ عندئذٍ يشكل التتمة الدقيقة للانسياق الزخرفي] .

واكد الأستاذ ايتين سوريو ان الفن العربي الاسلامي أرسى قواعد مبدأ جدير أن يعتبر احد مراكز علم الجمال . فقد عادت للفن التجريدي أهميته ومكانته ، الا وهو الذي تقترب فيه الفنون التشكيلية من الموسيقا .

ونجد في مؤلفات (جاستون فيت)و(رونيه : هونج) و (ويماند) و (مارسيه) وغيرهم الاهتمام الجديد والمفيد بالفن العربي الاسلامي الذي يعتبر احد الفنون العالمية الرئيسة ، بل هو أطول الفنون العالمية عمراً ، واوسعها انتشاراً ، واكثرها غنى وانتاجاً وتنوعاً وازدهاراً ، وأوثقها صلة بالانسان ومتطلباته الحياتية والجمالية ، وأوضحها احتفاظاً بالشخصية الفنية المتميزة .

والخلاصة :

أسهم الوطن العربي في نشوء الفكر الجمالي وتطوره عبر العصور ، وقدم الشعر العربي أجمل الأفكار الجمالية التي تتغنى بجمال الخالق والكائنات والطبيعة والحياة .. مما أسهم في اغناء الفكر الجمالي الانساني العالمي .

وإذا كان بعضهم يتساءل في عصرنا الحاضر عن مستقبل الانسان وثقافته ... فإن المفكرين الجماليين يعتبرون الثقافة الجمالية ثقافة المستقبل الأجمل والغد الأفضل من شأنها أن تسهم في بناء العالم الجديد وقيمه الانسانية الخالدة .

من مراجع البحث باللغة العربية

ـ د. عبد الكريم اليافي : دراسات فنية في الأدب العربي ـ جامعة دمشق ١٩٦٣

ـ د. عبد الكريم اليافي : الشموع والقناديل في الشعر العربي ـ جامعة دمشق .

ـ د. عز الدين اسماعيل : الأسس الجمالية في العربي ـ دار الفكر العربي ١٩٥٥ .

ـ محمد صدقي جباخجي : الحسن الجمالي ـ دار المعارف ١٩٨٠ .

ـ د. محمد مكية ، ميخائيل عواد ، شاكر حسن آل سعيد : تراث الرسم البغدادي يحيى الواسطي شيخ المصورين في العراق .

ـ علي عبد العظيم : ابن زيدون : أعلام العرب ـ العدد ٦٦ .

ـ د. زكريا ابراهيم : ابن حزم الاندلسي ـ اعلام العرب العدد ٥٦ .

ـ د. محمود احمد حفني : زرياب موسيقار الاندلس ـ اعلام العرب العدد ٥٤ .

ـ بشير زهدي : علم الجمال والنقد ـ فلسفة الجمال ـ جامعة دمشق ١٩٨٨ ـ ١٩٨٩ .

ـ بشير زهدي : علم الجمال والنقد ـ علم الفن جامعة دمشق ١٩٨٨ ـ ١٩٨٩

ـ من المراجع المترجمة :

ـ اتيين سوريو : الجمالية عبو العصور . ترجمة ميشال عاصي .

ـ اتيين جلسون : مدرسة الأمهات ترجمة د. عادل العوا ٩٦٥

ـ من المراجع الأجنبية :

G. Bachelard : Léau et le Rêves. Paris 1947.

إنتاج ذهبي مشبع بروح الحرية

طاهر البني

إذا كان (غالب سالم) و (إسماعيل حسني) يمثلان دور الأب الروحي لأجيال الفنانين بحلب في الأربعينات والخمسينات والستينات من القرن العشرين ، فإن الفنان والناقد (نبيه قطاية) هو الأب الروحي لجيل السبعينيات وما تلاه من أجيال ، وذلك لأن هذا الفنان لعب دوراً بارزاً في وضع هذا الجيل ضمن أجواء الفن الحديث والمعاصر من خلال المحاضرات والندوات التي كان يقيمها في (مركز فتحي محمد) وصالات العرض في مدينة حلب ، مستعرضاً فيها مفاهيم علم الجمال ، ومسائل الفن وفلسفته ونتاج ابرز الفنانين التشكيليين في الغرب ، من خلال عرض أعمالهم المصورة ، والتعليق عليها بفهم موضوعي ، يكشف عن مكامن الابداع والجمال فيها ، ويؤكد على الملامح الإبداعية والمهارة التقنية في تجسيد المشاعر الإنسانية الخالدة في العمل الفني .

ونستطيع لقول إن جيل السبعينات من أمثال (سعيد الطه ـ سعد يكن ـ عبد الرحمن مؤقت ـ عبد الرحمن مهنا ـ شكيب بشقان ـ طاهر البني ـ زهير دباغ) وغيرهم أفاد من عطاءات (نبيه قطاية) في ميدان الثقافة الفنية التي تدعو الى تجاوز المفاهيم التقليدية والإبحار في عوالم الابتكار والابداع .

و (نبيه قطاية) من مواليد حلب (١٩٣٤) وهو من أسرة حلبية عُرف معظم أفرادها بمكانتهم المرموقة في الوسط الثقافي السوري ، فاخوه (سليم قطاية) كان من رواد الاخراج في المسرح والدراما التلفزيونية السورية ، وقد قدم الجيل الأول من الأعمال الفنية لدى تأسيس التلفزيون السوري في مطلع الستينات ، أما اخوه الطبيب (الدكتور سلمان قطاية) فقد كان يحمل فكراً موسوعياً في شتى الفنون (-التشكيلية والسينمائية والكتابية بالإضافة الى بحوثه الدائبة في ميدان الطب وتاريخه ، ويعتبر من النقاد الأوائل للحركة التشكيلية السورية ، وهو صاحب كتاب في الفن التشكيلي لسوري الذي تحدث فيه عن (مأساة الفنان فتحي محمد) ، وهو من نقل عدوى الفن الى أسرته من خلال دراسته الطب في باريس ، حيث كان يعكف على زيارة المتاحف ، يطلع على المنجزات الفنية فيها .

أمضى نبيه طفولته في بيت عريق من بيوت حلب بالقرب من باب النصر ، وسوق النحاسين ، وكان هذا البيت أشبه بمتحف صغير ، يضم اللوحة الفنية . والقطعة الأثرية ، والكتب الثقافية المتنوعة ، وقد حوله الأخ الأكبر سليم الى منتدى ثقافي يجمع الأدباء والفنانين وسواهم من المثقفين في مدينة حلب .

وكثيراً ما كان يتردد على هذا البيت الفنان (فاتح المدرس) الذي تربطه بالأسرة علاقة حميمة متميزة قبل سفره الى روما ودراسته للفنون .

نبيه قطاية

فلا عجب إذاً أن تستيقظ نوازع الإبداع عند نبيه منذ يفاعه ، حيث أخذت تنمو لديه موهبة الكتابة الأدبية والرسم ، وقد ظهر ذلك جلياً حين دخل جامعة دمشق ، ودرس الفلسفة وعلم النفس فيها ، وقد أبدى نشاطاً ملحوظاً في الوسط الطلابي والجامعي من خلال مساهماته في كتابة القصة الى جانب أقرانه من أمثال (سعيد حورانية ـ غادة السمان) وقد نشرت له الصحف السورية بعض نتاجه القصصي ومقالاته الفنية آنذاك ، أما إنتاجه التشكيلي فقد ظهر في مشاركته في المعارض السنوية التي تقيمها وزارة التربية ، ومديرية الخمسينات ، وكان من مشاركيه أخوه (سلمان قطاية) و (لؤي كيالي) و (د. قتيبة الشهابي) و (منذر نحاس) و (هشام برهاني) كما شارك في عدد من المعارض السنوية التي تقيمها وزارة التربية ، ومديرية الآثار والمتاحف في تلك الآونة .

وحول مشاركة نبيه قطاية في المعرض الجامعي الخامس للفنون الجميلة كتبت احدى الدوريات الدمشقية عن تجربته تقول :

ـ ((الأستاذ نبيه قطاية طالب في كلية التربية ، شارف على نهاية دراسته ، أتحفنا بعدد غفير من اللوحات ، وفيها حقق خطوة كبرى الى الأمام بالنسبة للأعوام الماضية ، وفيها نلمس جهداً صادقاً ، وتواضعاً في اختيار المواضيع ، ونجد عدداً من اللوحات عبارة عن محاولات دراسية كلاسيكية ، أي محاكاة الطبيعة

واحترام الوانها ، وهي مرحلة ضرورية لكل فنان » .

وتستعرض المجلة نتاج الفنان وأسلوبه لتنتهي الى القـول :

[وفي نهاية المطاف يصل بنا الأستاذ الى طريقة خاصة في لوحته (مطر .. مطر) وهي تصور شارعاً ، غمرت المياه أرصفته ، وجدران البنايات المتلاصقة ، وراحت الألوان تنعكس على صفحة المـاء ، فينكسر النور ، وتنتشر ألوان زاهية ، ولقد لفتت هذه اللوحة أنظار الزائرين وانتزعت اعجابهم ، وقد اشتراهـا (طـارق اليوسفي) ، أما لوحتـه (زهر ونغم) فهي آخر لوحاته ، وذوات أسلوب شخصي يبشر ببـداية مرحلة جديدة سيكون لها في مستقبل الفنان شأن كبير فالألوان والخطوط والتكوين ناجحـة وقويـة جـداً ، وقد انتزعت هذه اللوحـة إعجـاب الأستاذ (ناظم الجعفري) والفنان (نصير شورى) ولقد شاء الأستاذ (نبيه قطاية) أن تكون رسالته الجامعية ذات علاقـة مباشرة بهوايته فكان موضوعها : (العلاقة بين المجتمع وفن الرسم عبر التاريخ) .

وحين عاد نبيه الى (حلب) عين مديراً لأحد المراكز الثقافية في ريف حلب ، أبدى خلالها نشاطاً ملحوظاً في ميدان الثقافة والفنون، وكان يستعين ببعض لوحات الفنانين في (حلب) لعرضها على رواد الثقافة في الريف، ثم إنه تابع مهمته هذه في أحد المراكز الثقافية في ريف اللاذقية ، ولم يأل جهداً في زرع القيم الفكرية المتقدمة في تلك البيئة التي وجدت فيه مصلحاً اجتماعياً ومرشداً ثقافياً ، لم يبخل بجهوده في رفع المستوى الثقافي والاجتماعي ونشر الوعي الفني في ذلك الريف .

ولدى تعيينه في (مديرية التربيـة) بحلب تفرغ لتدريس مـادة الفلسفة وعلم النفس في دار المعلمين وثانويات حلب ، بالاضافة الى تدريس (علم الجمال) و (تاريخ الفنون) في مركز (فتحي محمد)

وفي (دار المعلمين) التي كان يشغل فيها وظيفة معاون المدير ، أظهر (نبيه قطاية) نشاطاً واضحاً في تنمية المواهب الفنية الشابة ، من خلال المحاضرات والأنشطة الفنية وإقامة المعارض السنوية التي كانت تقيمها الدار ، وقد ترك أثره الكبير في عدد من الطلاب الذين أظهرت مواهبهم نضوجاً في تجاربهم الإبداعية ، وكان من هؤلاء (عبد الرحمن مؤقت) و (شكيب بشناق) و (محمود كريم) وغيرهم .

نبيه قطاية

وقد أبدى نبيـه اهتماماً خاصـاً بتدريس مادة خيال الظل ، ومسرح العرائس باعتبارهما من الوسائل التعليمية التي تسهم في العملية التربويـة بشيء من التشويق الذي يتلقاه الطفل في المدرسة برغبة كبيرة ، واهتمام بالغ .

أفاد (نبيه) من ثقافته الفنية وقراءاته المختلفة في شؤون الفن وقضايا الفكر الإنساني ، ورغم اهتمامه الكبير بالإنتاج الإبداعي الغربي ، فقد أولى اهتماماً خاصاً (بالفكر الاشتراكي) ونظرياته في الفن والحياة ، ورأى فيـه وسيلة لتخليص مجتمعاتنا العربيـة من رواسب الجهل والتخلف ، والنهوض بها نحو الحياة العصرية الجديدة(١) .

وبذلك أصبح نبيه محط انظار المثقفين الشباب الحلبيين الذين رأوا فيـه الفكر المتحرر ، والموقف الإنساني النبيل الذي لا يبخل في عطائه ، وكثيراً ما كان

الفنانون الشباب يترددون عليه ليستأنسوا بآرائه في إنتاجاتهم المبكرة ، التي تلقى منه التشجيع والتقويم والتوجيه ، وكان لا يتردد في تقديمهم لجمهور الفنون من خلال الكلمات التي كانت تتصدر كراسات معارضهم ، باسطاً فيها تجاربهم ، وكاشفاً عن ملامح الإبداع فيها .

ويكاد لا يخلو معرض من معارض الفن ، التي كانت تقام في حلب ، منذ مطلع الستينات ، إلا كان فيه حضور لنبيه قطاية ، سواء في شخصه أو في إنتاجه ، وكثيراً ما كان يقتني بعض الأعمال التي تستهويه ، ويجد فيها قيمة فنية جيدة ، حتى تكونت لديه مجموعات غنية لمعظم فناني حلب وبلاد الشام .

وباتت داره متحفاً صغيراً جمع أعمالاً متنوعة في اساليبها واجوائها ، وحظي باهتمام كبير في الأوساط الثقافية والفنية .

كان (نبيه قطاية) يقتصر على المشاركة في المعارض الجماعية ، كمعرض الربيع ومعرض القطن ، ومعرض فناني القطر ، وغيرها ، وكانت مشاركته محدودة بعدة لوحات ، تظهر ميوله التعبيرية في المعالجة اللونية الكثيفة والدافئة لتكوينات من الطبيعة الصامتة التي تشمل الزهور والقواقع البحرية ، وغليون التدخين ، وغيرها من المفردات المحببة لنفس الفنان .

وفي أيلول من عام (١٩٦٨) أقام نبيه قطاية معرضاً بمشاركة زملائه (محمد عساني) و (عبد الرزاق السباهي) و (وليد سرميني) الذين أطلقوا على معرضهم اسم (معرض رواد الفن) ، وكانت مساهمات نبيه واضحة في هذا المعرض ، الذي أقيمت حوله ندوة في صالة المتحف الوطني بحلب ، حيث كان يقام المعرض .

وأعمال نبيه :

[تغلب عليها الشاعرية ، ولكنها ليست الشاعرية الظاهرية ، فلديه شيء أبعد من ذلك وأعمق ، إنه الإحساس الصادق بالطبيعة ، لأنه لا يرسم إلا عندما يحس بالحاجة الى الرسم ، ولا يصور إلا عندما يحتاج الى التعبير ، وهذه من أكبر فضائل الفنان الحقيقي ، فهو كالشاعر تماماً عندما تختمر في نفسه القصيدة ، فإنه يضطر الى إلقائها اضطراراً ، كأنما هناك دافع داخلي لا يمكن دفعه ، وليست الزجاجة ، أو الرمانة ، الخلفية الحمراء هو كل ما في اللوحة ، وإنما في اللوحة الشعور بهذه الأشياء البسيطة الموجودة أمامه والإحساس بها إحساساً غامراً](٢) .

[في كل لوحة أعطانا وجهاً من وجوه حياته واحاسيسه ، وصور لنا العالم الجميل الذي يخلفه في أشيائه الصغرى ، نبيه في لوحاته فيلسوف وشاعر، في كل لوحة له قصيدة ، وفي كل لون أغنية ، لوحاته (همس البحار ، فنجان قهوة ، من الأعماق .. رفقاً بالقوارير) قصائد ناعمة](٣) .

وبالرغم من ندرة إنتاجه فقد كان لحضور نبيه قطاية النقدي أثر كبير في الوسط التشكيلي الحلبي ، فهو ناقد ميداني ، يطرح آراءه الشفوية من خلال الندوات واللقاءات التي تتم بين الفنانين وجمهور الفن التشكيلي ، فإذا ما بسط آراءه ، وجادت قريحته النقدية ، نمت على كتفيه أجنحة الخيال ، وانسابت إليه مفردات الشعر ، وغدت لغته مزيجاً من المعايير الجمالية والنقدية والتعابير الشاعرية ، التي تلامس الوجدان ، وتفتح آفاق المعرفة نحو عوالم التشكيل الرحبة .

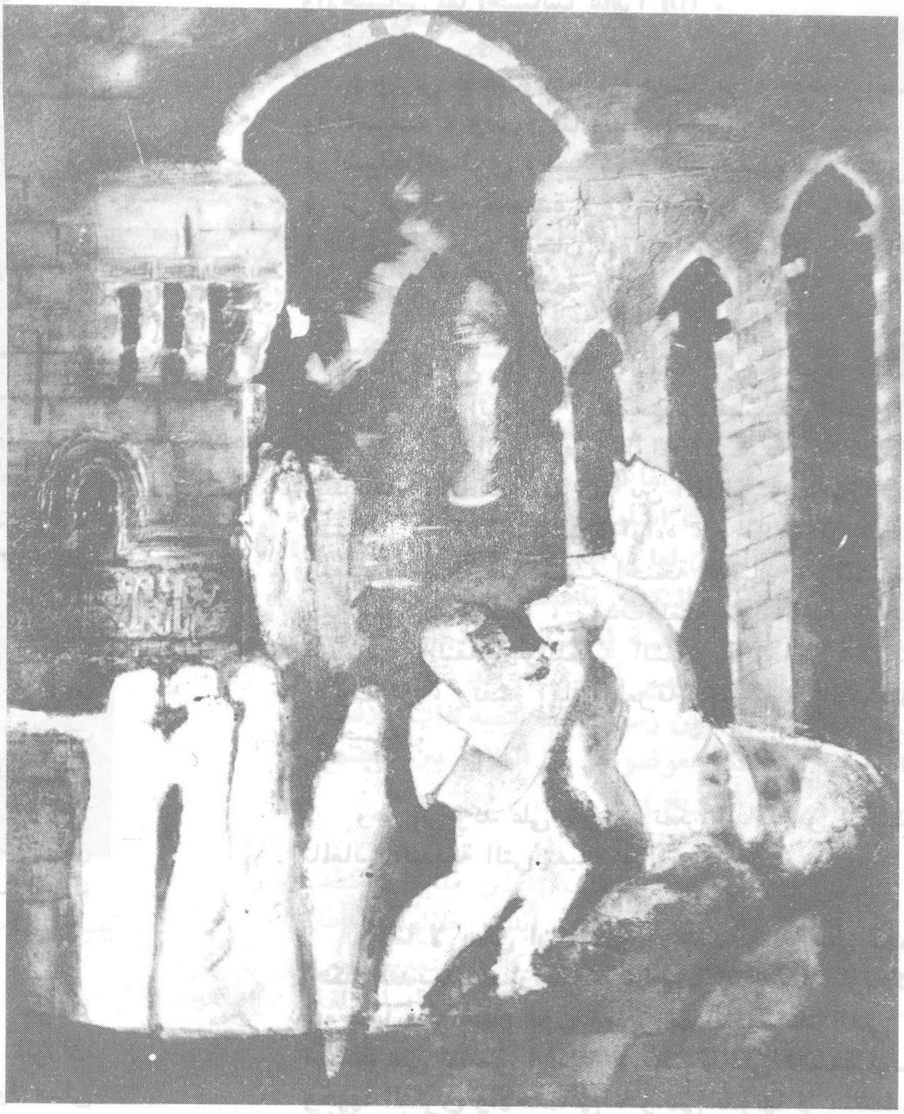
وهو إذ يؤكد على ضرورة تمكن الناقد من التسلح بالمعايير النقدية التي تعينه على مهمته يرى :

[اننا لا يمكن ان نتصور وجود نقد فني دون احكام نقدية معيارية ، يطلقها الناقد ، ويحكم بموجبها ، وأحكام دون معايير يملكها الناقد الفني ، تساعد على تناسق احكامه ، معتمداً على فلسفة لها وجهها الفكري والاجتماعي ، والتي بدونها لا يستطيع تطبيق المعايير على الأشكال ، وهكذا تتبدى لنا العلاقة الوثيقة التي تجمع ما بين الفن والنقد من جهة ، وما بين الفن والفلسفة من جهة أخرى](٤) .

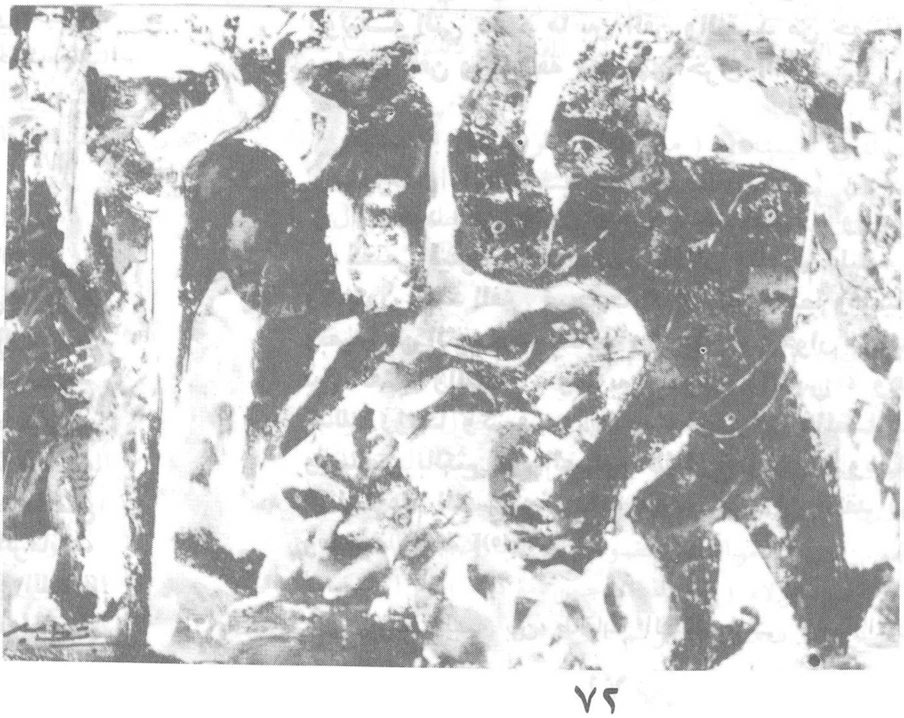
ويعتبر (نبيه) أن :

[وجود الفن مقترن بوجود النقد الفني ، ووجود من يسعى ليقوّم ما يرسمه الفنان والحكم عليه ، ولا يكون النقد الفني صحيحاً إلا إذا كان مقنعاً وعلمياً، وبعيداً عن التقويمات العابرة والأحكام ، وحوار متبادل بين الفنان والناقد ، وما بين اللوحة والناس ، وهو كذلك رؤيا وكشف ، يعتمد الخبرات والمعارف ويستعين بالكثير من العلوم كالتاريخ الفني ، وعلم الآثار وعلم النفس وغيرها ، وهذا يعني أن النقد فن وموهبة وملكة](٥) .

ويربط نبيه بين طاقات الناقد الفني ومهاراته



نبيه قطاية



نبيه قطاية

ولما كانت الأحكام والآراء وحب التعبير عنها بكلمات ، كان لزاماً على الناقد الفني امتلاك ناصية التعبير ، وامتلاك القدرة على نقل الأفكار والأحكام للآخرين ، ولما كان على الناقد أن تتوفر فيه كل هذه الصفات والخبرات والملكات ، استطعنا معرفة أسباب قلة عدد النقاد في مجال الفن التشكيلي](٦) .

وبرى نبيه أن النقد الفني يلعب دوراً هاماً في عالمنا الراهن :

[حيث تطورت وسائل الإعلام ، واصبحت بالغة التأثير على المتذوق ، فالناقد هو الذي يعكس رأي الفنان ويحلل تجربته الفنية ، ويشرحها للناس ، كما أن النقاد هم الذين يختارون ما يعرض في المتاحف الفنية ، وهم الذين يوجهون المعارض الفنية ، كما أنهم هم الذين يعلقون على النتاج الفني ، ويقدمون الفنانين للناس ولمتذوقي الفن ، كما يساهمون في نشر فن او حجبه عن الناس كما يتحكمون في أسعار اللوحات الفنية ، ورفع قيمة إنتاج وتخفيض قيمة إنتاج آخر](٧) .

وحول ما يظهر من خلاف بين ناقد وآخر ، أو فنان وناقد ، يرى نبيه أن :

[هذا يعود الى سيادة المزاجية والتوجهات الفردية ، والأنانية والمصلحة](٨) .

ويشير الى تلك المعارك التي قامت بين بعض النقاد وملأت صفحات الجرائد :

[كل منهما يكيل التهم للآخر وينعته بأبشع الصفات ، محاولاً الكشف عن سرقات وسقطات الآخر ، وهذا الأمر لا يفيد القارىء أو المتذوق لا في كثير او قليل](٩) .

ويصر نبيه على :

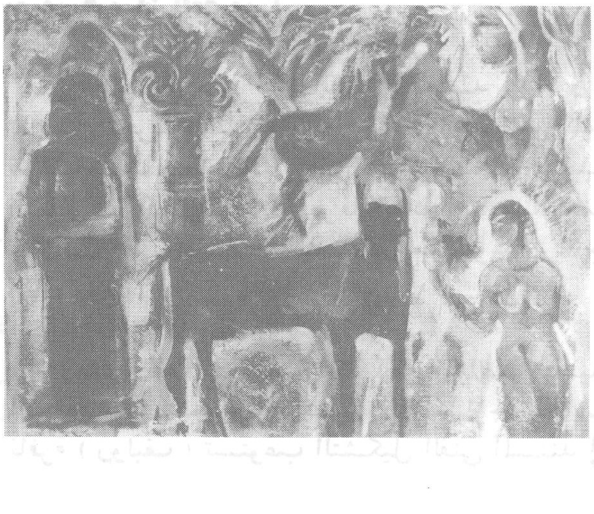
[اعتبار (النقد) سلاحاً خطيراً ذا حدين ومسؤولية كبيرة وأمانة في أعناق كل من يتصدى لعملية النقد] .

ويوصي بضرورة الرفق بالفنانين وعدم اللجوء الى القسوة في تقويم أعمالهم ، وبهذا الصدد يقول :

نبيه قطاية

نبيه قطاية

نبيه قطاية



[لا اظن اني بحاجة الى القول ، رفقاً بالقوارير ، حقاً هناك قوارير مصنوعة من معادن رخيصة ، ومليئة بالادعاء الفارغ ، والمباهاة وهي بحاجة الى تعرية ومواجهة ، ولكن هناك ايضاً الفن الخالص المبدع الذي هو جوهر الحضارة ، وهذا ما يحتاج الى كشف وتوضيح وإعلاء وتنظيم ، لندع إذن المزاجية والفردية والانانية جانباً ، ونصافح الفنان المبدع بكف من حرير](١٠) .

وبالرغم من التشجيع الذي كان يوليه (نبيه) لعدد من الفنانين الشباب في انطلاقتهم الأولى ، فقد كان يعرض آراءه النقدية ، بصراحة واضحة مع بعض الفنانين الكبار ، أمثال (لؤي كيالي) . ففي الندوة الفنية التي أعقبت معرض الفنان لؤي كيالي في حزيران عام ١٩٧٧ عرض نبيه رأيه دون تحفظ أو استتار ، وإزاء ذلك أولى بقوله متهماً لؤيا بالطوباوية والرومانسية والتوجه بفنه نحو الفئة المستفيدة الفنية

[إن لؤياً من المدرسة الاشتراكية الطوباوية، ولهذا يكون رومانسياً ، وأن يقدم الشفاء والخلاص من الفئة المستفيدة من الأوضاع ، فلجأ الى أسلوب مناشدة الضمير ، أطفاله يطلبون الشفقة والإحسان ، صحيح ان اطفال لؤي يأخذون أوضاع الفقراء ، لكن في نهاية المطاف لا يخيفون ، يسترحمون ، لا ثورة في اعماقهم](١١) .

وكان نبيه من بين الذين شككوا في مقدرة (لؤي) على المعالجة الفنية السليمة من خلال كشفهم عن بعض الأخطاء التي يزعمون أن لؤياً يقع فيها في المنظور والتشريح ، وهو يقول في ذلك مخاطباً جمهور الندوة :

[لكن لؤياً وقع في أخطاء تشريحية ، ونحن قد نتغاضى عنها عند البعض ، أما عند لؤي فلا ، ونكتفي هنا باخطاء لوحته (الأمومة) انظروا الى قدمها](١٢) .

وفي تقديمه لمعظم معارض الفنانين الشباب ، كان نبيه يلجأ الى الكلمات المكثفة ، التي تستعرض تجربة الفنان بعبارات إنشائية جميلة لا تفصح عن طاقات الفنان وقدراته ، بقدر ما تقدمه جملة واحدة تلخص رؤية الناقد ، وتكون نافذة لرواد المعرض ومشاهديه .

ونورد هنا مثالاً لكلمة جاءت في دليل أحد المعارض التي اقامها الفنان (سعيد الطه) عام ١٩٨٣ ، ويقول فيه نبيه :

[حاد كخيط من الفولاذ ، وديع كموجة متلاشية ، يهدر كآلة حديثة ، هاجسه بحث لا يتوقف عن الحقيقة ..

حلق عالياً يسعى وراء قرص الشمس النحاسي المشع ، فذاب الشمع العسلي من وهج حرارة الواقع المر ، وتطايرت أجنحته سراباً في الآفاق .

عاد إلينا (سعيد) بعد رحلة مضنية حارب فيها الأوغاد ورموز الشر التي مزقت إنسانية الإنسان ، وشوهت خلقته ، وحولته الى مسخ محاصر .

من العتمات عاد يرمي في وجه الشر أحباره السوداء ، ينفث حوامضه الكاوية حفراً فوق الحجر والمعدن .. صرخ في وجه السماء : (طه ما أرسلناك لتشقى) ، ودعته المرأة المسجونة في قفص الرجل الشرقي ، زين شعرها بطائر الحرية ومضى ..

خرج علينا هذا الطه من عتمات الحارات وأزقة البيوت الشعبية يحمل على كفيه زخرفات وبقايا افراح كالوشم على ظاهر اليد ، ولوع هذا الفنان بالشرفات والتنهدات المكتومة المشرئبة نحو هلال في اول الشهر .

ينتقل كفراشة ، كراقص باليه ، تحت إمرته فصائل الالوان ، ينسج من المنمنمات وخيوط الألوان الحانا متماوجة ، استمدها من محلو البحار الغافية في اعماق المحيطات ، يتصيد الآيات ، يبعثرها على سجادة الليل الشرقي الغارق في الزخرفة .

تكدست في ذاكرته رؤى وصور من الحضارات الطينية والفولاذية من الشرق والغرب ، من الحاضر والماضي ، جبلها ثم توّجها براية خفاقة ، طرّز اسمه بغرور فرسان العصور] .

إن نبيهاً في مثل هذه الكلمة لا يريد الدخول في تفاصيل تجربة الفنان ، وإنما يود أن يجعل من كلمته نبراساً يستضيء به المتفرجون ، ليفسح لهم فرصة التفاعل مع العمل الفني ومعرفة أبعاده ، دون أن يضع نظاراته على أعينهم ، ليصادر مشاعرهم ويحجّم آفاق رؤيتهم .

ومنذ مطلع الثمانينات أخذ (نبيه) يهتم بتقنيات الضغط على النحاس في سبيل ابتداع لوحة نحاسية نافرة (روليف) تستوعب التشكيل الفني المستند إلى

القيم التي أفرزتها المنحوتات والرسوم المورثة في البيئة العربية ، وقد عكف مع زمرة من تلاميذه وأصدقائه على تطوير هذا الفن الذي حظي باهتمام بعض الأوساط الحلبية والسورية .

وقد نفذ (نبيه) مجموعة من الأعمال الجدارية من النحاس المضغوط ، كان من أبرزها الأعمال الجدارية الكبيرة التي زينت محطة القطار الرئيسية في مدينة حلب ، بالتعاون مع زميليه (محمد اعزازي – أنور تركماني) في منتصف الثمانينات .

وقد تركت هذه التجارب آثاراً متباينة عند (نبيه قطاية) ، جعلته يعكف على استعراض معظم الفنون النحتية والتشكيلية للحضارات القديمة : (الحثية والآشورية والفرعونية والاغريقية والعربية والفارسية وعصور النهضة الأوروبية والفنون الحديثة) الأمر الذي أغنى تجربته في التصوير ، وزاد من خبراته في التعامل مع التشكيل المتنوع ، وقد كانت هذه التجربة بمثابة دراسة أكاديمية لهذه الفنون ، مكنت الفنان من امتلاك أدوات التعبير المختلفة، وهو ما انعكس جلياً في أعماله التصويرية الأخيرة التي انجزها في مطلع التسعينات ، والتي شارك بها في عدة معارض جماعية كمعرض (جماعة النقطة) الذي ضم : [نبيه قطاية وسعد يكن ووحيد مغاربة وسعيد الطه وزهير دباغ وعبد الرحمن مؤقت] .

ونقل هذا المعرض إلى (صالة عشتار) في دمشق و (صالة الأتاسي) في حمص كما شارك نبيه بأعماله الأخيرة في معرض ثلاثي أقيم في صالة المركز الثقافي الإسباني بدمشق عام ١٩٩٢ ضم : (نبيه قطاية وطاهر البني وعبد الرحمن مهنا) .

واستمرت مشاركات نبيه في المعرض السنوي لفناني القطر ، وغيره من المعارض الجماعية التي اقيمت في صالات حلب ودمشق .

وفي تشرين الأول من عام (١٩٩٢) توّج (نبيه قطاية) تجاربه التصويرية بمعرض فردي أقامه في (صالة بلاد الشام) في مدينة حلب ، وقدم له في كراسه بكلمة أفصح فيها عن ملامح تجربته الجديدة :

« لطالما أردت لأعمالي أن تكون أشبه بأغنيات الفجر المشروخة التي لاتشنف الآذان بقدر ماتبوح بأسرار إنسانية دفينة ، فتسري في القلوب ، وتجري في النفوس دونما عناء ، لقد حاولت ذلك كله بعيداً عن المفاهيم التشكيلية التقليدية ، مطلقاً العنان لريشتي تصور بحرية مايدور في فكري وخيالي دون اعتبارات مسبقة ، مستعيضاً عن حذق الصانع بصدق المشاعر وحرارة العاطفة وعمق التجربة ، فلوحتي ليست نقلاً عن الواقع الخارجي ، بقدر ماهي إفراغ لشحنة انفعالية ذاتية مشبعة بروح الحرية » .

وفي هذا المعرض تبدو عناية الفنان (قطاية بالفنون الإنسانية بوجه عام وفنون الشرق بوجه خاص ، بالإضافة إلى شغفه بالأساطير الشعبية ، التي فجرت بمجملها ينبوعاً ثرياً رفد مشاهداته المستمرة لنتاج الفنانين المعاصرين لتتكون لديه المادة الأساسية للوحة التعبيرية الفنية بالمادة الإنسانية .

وفي هذا المعرض تبدو عناية الفنان (قطاية) بالفنون الإنسانية بوجه عام وفنون الشرق بوجه خاص، بالإضافة إلى شغفه بالأساطير الشعبية ، التي فجرت بمجملها ينبوعاً ثرياً رفد مشاهداته المستمرة لنتاج الفنانين المعاصرين لتتكون لديه المادة الأساسية للوحة التعبيرية الفنية بالمادة الإنسانية .

إذ نراه يصور في أعماله هموم الإنسان بأشكالها المختلفة ، ويجسد فيها الصراع بين الخير والشر والغنى والفقر ، والعلم والجهل ، حيث يتجلى ذلك في قصة قابيل وهابيل ، طرد إبليس وعودته لإفساد البشر ، وقصص الحب المعطونة ، والآهات المكبوتة ، والعطش الشره للجنس والمرأة ، ونلمح في ذلك صورة الفارس المثخن بالجراح ، والحصان النبيل ، والمرأة المتوارية التي تحبس جسدها في انتظار من يملك الثمن .

لقد حاول (نبيه) أن يقدم شخوصه دفعة واحدة مفسحاً لهم الفرصة في اللعب بحرية دون عقبات أو قيود ، وتركهم يحتجون بكل ما يملكون من طاقات بغض النظر عن النسب والتشريح والمنظور وغير ذلك من المفاهيم المدرسية ، فاللوحة عنده صرخة عاشق مطعون يغني بصوت أجش ، والأشكال تسبح في فضاء لوحته كأشباح قاتمة ، تلتمع بعض ملامحها بنبرات لونية حارة ، تفصح عن انفعالات شتى ، وتدعوك للابحار معها في زوارق اللون الدخانية ، حيث العلاقة بين الكائنات والفراغ المحيط بها لاحدود لها ، وحيث تنعتق المخلوقات من الجاذبية الأرضية ، تتفكك الأبعاد الزمانية ، فيندغم الواقع في الأسطورة ، ويتنامى الحدث.

وانت أمام هذه الدراما مدعوّ للتأمل والبحث والتفكير والتفسير والتأويل ، ولن تكتفي بالمتعة البصرية والجمالية . التي سخر لها الفنان كل أدواته المختلفة، تجربة قد لاتكون قد لا تكون الفريدة في الساحة التشكيلية السورية ، ولكنها تجربة غنية وصادقة يقف وراءها فنان نبيل وأصيل .

نبيه قطاية

نبيه قطاية

١ ـ « لاشك أن الفكر الاشتراكي عظم من قيمة الفن والفنان ، واعتبر الفن سلاحاً في معركة المصير ، وأن حرية الفنان لاتتم إلا بالتحرر من التبعية والاستغلال ، وطلب منه الانحياز إلى طبقة الكادحين ، وأن يكون صوتهم المدوي ، وملهمهم في نضالهم الإنساني » ـ من حوار أجرته هناء طيبي مع الفنان « البعث الأسبوعي »

٢ ـ إسماعيل حسني ـ جريدة الجماهير ـ العدد ١٠٦٣ ـ الجمعة ٢٠ أيلول ١٩٦٨ .

٣ ـ أسعد المدرس ـ جريدة الجماهير ـ أيلول ١٩٦٨ .

٤ ـ نبيه قطاية ـ من حوار أجرته هناء طيبي معه في « البعث الأسبوعي » .

٥ ـ المرجع السابق .

٦ ـ المرجع السابق .

٧ ـ المرجع السابق .

٨ ـ المرجع السابق .

٩ ـ المرجع السابق .

١٠ ـ المرجع السابق .

١١ ـ من صحيفة سورية بقلم أنور محمد .

١٢ ـ المرجع السابق .

بين التجريد والتشخيص

د. محمد غنوم

نشات الكتابة نتيجة لبحث الانسان المستمر ، منذ بداية العالم ، عن وسيلة يسجل بواسطتها مجريات حياته ، وأموره ومعلوماته ، وأدى اكتشافها لازدياد الحاجة لتطويرها ، فهي ترافقت مع معرفة الانسان لانسانيته ، وتطورت مع تطوره الحضاري ، وانتشار معارفه وعلومه ، وليس مستغرباً أن يعتبرها بعض الباحثين ، مَطلَعاً وأساساً لتاريخ الشعوب ، والكتابة لم تصل إلينا بصورتها الحالية ، إلا بعد مرورها بمراحل ، وبزمن طويل ، وبجهد بشري كبير فقد مرت بالمراحل التالية :

١ ـ المرحلة الصورية :

تعد هذه المرحلة هي الأولى في طريق اكتشاف الكتابة ، وعرف الانسان المادة برسم صورها ، فكان يرسم حصاناً ، للدلالة على معنى [حصان] ، ويرسم طيراً ، للدلالة على معنى « الطير » ، وإن أراد ارسال رسالة ، يخبر فيها عن ذهابه للصيد، فإنه يرسم رجلاً بيده قصبة ، في رأسها شعر متجهاً الى بيرة سمك . (شكل ١) (شكل ٢) .

٢ ـ المرحلة الرمزية :

استنبط الانسان خلالها صوراً ترمز الى المعنى ، فصورة الشمس التي ترسل الضياء تعني « النهار » ، وصورة الدواة والتعلم تعني « الكتابة » ...

٣ ـ المرحلة المقطعية :

بدأ الانسان ، في هذه المرحلة ، بتهجئة كلمات بعيداً عن الصورة ذاتها ، كما الحال في الكتابتين البابلية والمصرية القديمة ، فإن أراد كتابة حكمة ، تبدأ بالمقطع « يد » كما في « يدل » ، « يدخل » ، « يدحر » ، فإنه يرسم صورة « يد » ، ويعتبرها مقطعاً هجائياً ، ويقصد صوت « الياء والدال » .

٤ ـ المرحلة الصوتية :

اتخذت الصور فيها رمزاً للهجاء الأول من اسم الصورة ، فمثلاً صورة « حصان » ، ترمز الى حرف « ح » ، وصورة « شجرة » ، ترمز الى حرف «ش» ..

٥ ـ المرحلة الهجائية :

ابتدع السومريون علامات تشبه المسامير بلغت (٦٠٠ علامة) عام ٣٤٠٠ ق.م ، ثم اختصرت لما بين

(١٥٠ ـ ١٠٠ علامة) ، وبقيت صعبة التعلم ، وهو ما أطلق عليه الكتابة المسمارية واعتبر بعضهم الخط الفينيقي مشتق منها ، ثم أتت أبجدية [أوغاريت] ، في (رأس شمرا) شمال الساحل السوري عام ١٤٠٠ ق.م ، وبذلك بدأت مرحلة جديدة ، في تاريخ الانسانية ، حملها لوح صغير لا يتجاوز السبعة سنتيمترات ، نقش عليه ثلاثون حرفاً ، جعل الكتابة وسيلة نقل الظاهرة الصوتية من بعدها الزمني المنطوق الى بعد مكاني مرئي ، ونقلت هذه الأبجدية ، الكتابة من مرحلة الرسوم والاشارات ، والرموز ، الى مرحلة متطورة سهلت التداول والاستعمال ، وبدأ الإنسان ، من خلالها ، تدوين التاريخ ، والمراسلات ، والتشريعات ، والمعارف ، وأدى انتشارها لازدهار حضاري كبير ...

وتعتبر [ابجدية اوغاريت] أم الأبجديات وأتمها ، على الرغم من اكتشاف أبجديات أخرى ، في أماكن أخرى ، (سيناء ـ جبيل ...) ، وقد اعتبر بعض الباحثين ان هذه الأبجدية أهم جذور اللغة العربية . (شكل ٤)

أساليب الخط العربي :

من خلال دراسة ، كافة انواع وأشكال الخط الخط العربي ، (قديمها وحديثها) ، يمكننا تصنيفها ضمن أسلوبين رئيسين ، هما الأسلوب الجاف (القاسي) ، والأسلوب اللّين :

١ ً ـ الأسلوب الجاف (القاسي) :

تتميز حروفه باستقامتها ، وزواياه التي تميل الى التربيع ، وتعتمد في تحقيقها الأدوات الهندسية ، وتنضوي أنواع الخط الكوفي ضمن هذا الأسلوب، هذه الأنواع التي تعددت في تسمياتها وأشكالها ، فأنواع من الخط الكوفي ، اخذت تسمياتها من وصفها الفني ، [كالخط الكوفي المورق ، والخط الكوفي الهندسي والخط الكوفي المزهر] ، وأنواع أخرى تبعت عصرها ، فكان (الخط الكوفي الأموي ، والخط الكوفي العباسي ، والكوفي الأيوبي والمملوكي والسلجوقي) .

أما بعض الأنواع فقد حملت تسمياتها البلد الذي انتشرت فيه [كالخط الكوفي الأندلسي والخط الكوفي العراقي والخط الكوفي الشامي] .

والخط الكوفي ـ في كل حالاته ـ ينتسب الى مدينة (الكوفة) التي بنيت بأمر من الخليفة (عمر بن الخطاب) سنة (١٧) هـ في العراق .

وفيما يلي إيجاز لملامح هذا الأسلوب الجمالية :

١ ً ـ يعتمد مسألة الذوق والابتكار والابداع اكثر من اعتماده التقيد والالتزام بالأوزان والقواعد الصارمة .

٢ ً ـ يبنى على نظام التعامد والتماثل في حروفه والتماثل في خطوطه وأوضاعه ، ويحقق التوازن بين المساحات والفراغات بميزان العقل .

٣ ً ـ يتميز بطواعية التشكيل فالتكوينات متنوعة وغنية ، فمنها ما يكون نجمياً أو دائرياً أو ضمن مربع أو مثلث ...

٤ ً ـ يستخدم بصورة اساسية في العمارة : ويضفي عليها جلالاً وبهاءً ، وتعلو خطوطه المآذن ، وواجهات المساجد والقباب ، ويكثر استخدام الخط الكوفي الهندسي ، لما يتمتع به من مزايا توافق العمارة ، في خطوطها الشاقولية والأفقية .

٥ ً ـ ينشأ حوار جمالي : أخاذ عندما تشارك الزخارف العربية ، خطوط هذا الأسلوب .

٦ ً ـ يعتبر خط المساحات المسؤولة : المعتمدة على درجات عالية من الحساب والدقة .

٧ ً ـ يتميز بتنوعه وغناه : من حيث الطرز والأشكال .

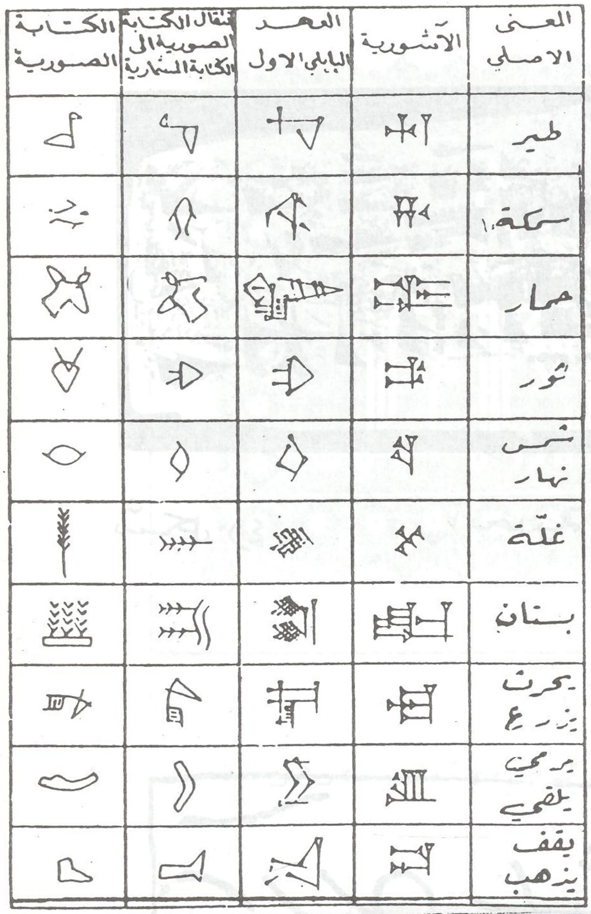
٨ ً ـ يعتبر بحق أسلوب الرزانة والوقار : التي ترافقت مع فترة التفتح العقلي ونضج الوعي العربي (شكل ٦) .

٢ ً ـ الأسلوب اللين :

تتصف حروفه باللين لذا سمي ليناً ، وتتحقق من خلال قلم الخط لـ (القصبة) بانسيابية ورشاقة وأهم أنواع هذا الأسلوب :

خط الثلث :

يمكن اعتبار هذا الخط بانه الخط العربي



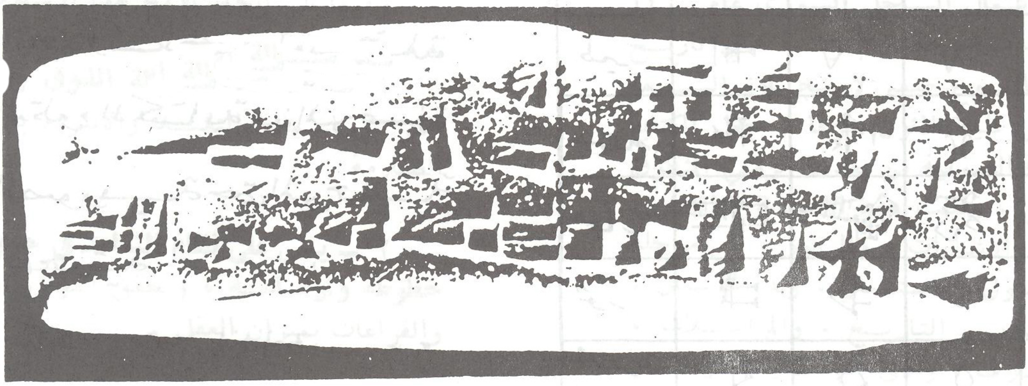
شكل رقم (١)

الجدول يوضح أمثلة لتطور الكتابة من المرحلة الصورية حتى المرحلة الهجائية

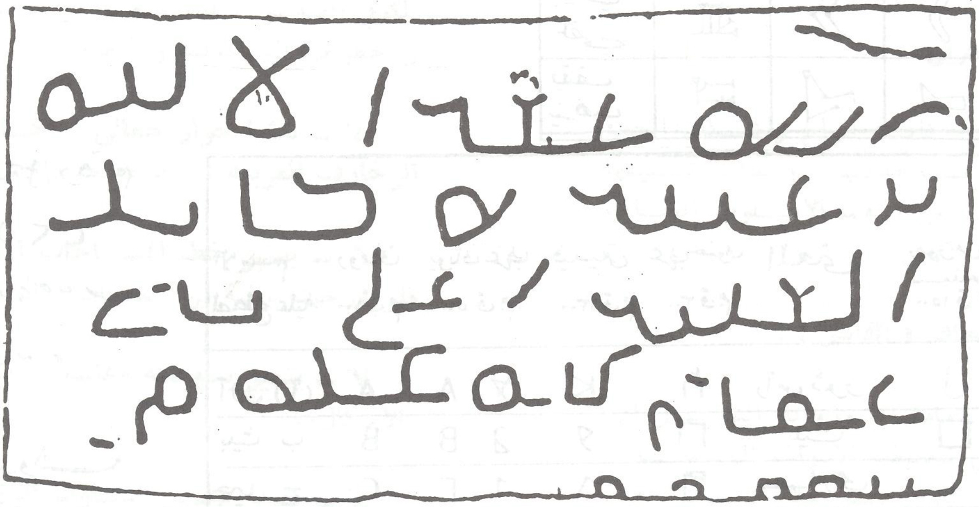
من كتاب "موجز الخط العربي"
صفحة ٢٩٥ لطه الفرنواجي ...

شكل رقم (٢)
ونفس المصدر السابق

الجدول يوضح مصطلحات مرت بمراحل تطور متعددة بدأت بالرموز الهيروغليفية

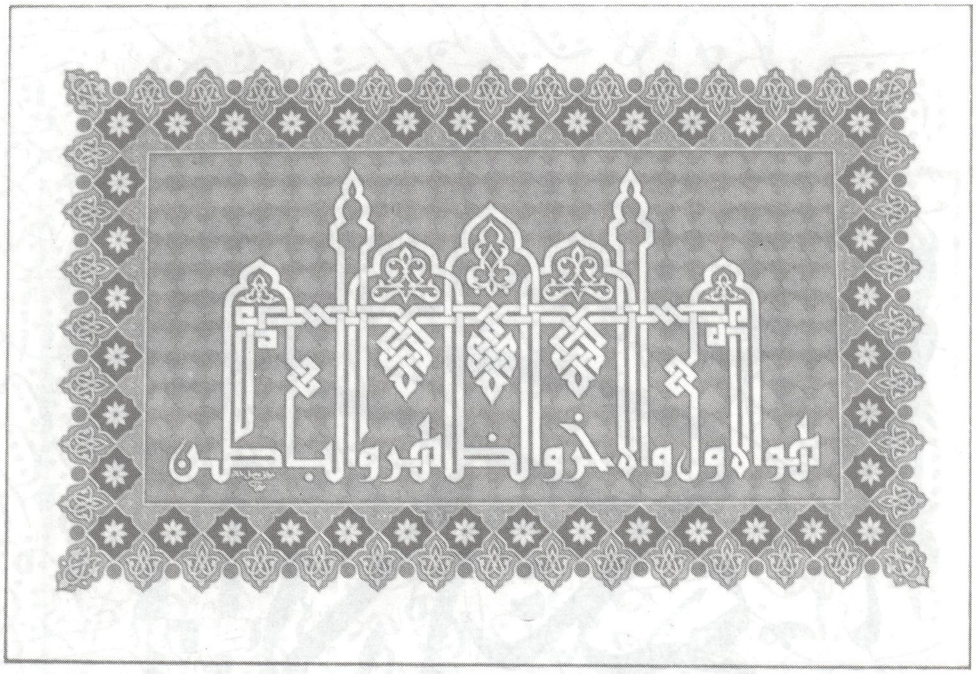


شكل (٤)　أبجدية اوغاريت (رأس شمرا)



شكل (٥)

كتابة أم الجمال الثانية القرن السادس الميلادي، بمتحف الآثار النبطي وتتضمن العبارة التالية: «الله غفراً لأثيم بن عبيدة كاتب العبيد أعلى بني عمرو يتم عنه من ...» من كتاب «الخط العربي» ص٢٤



شكل (٦)

نموذج للأسلوب الجاف (خط كوفي مضفور ومزخرف)

شكل (٧)

للفنان الخطاط د/ أحمد مصطفى "
تجمع بين خطي الثلث والديواني
الجلي بتكوين جميل

الشكل (٨)

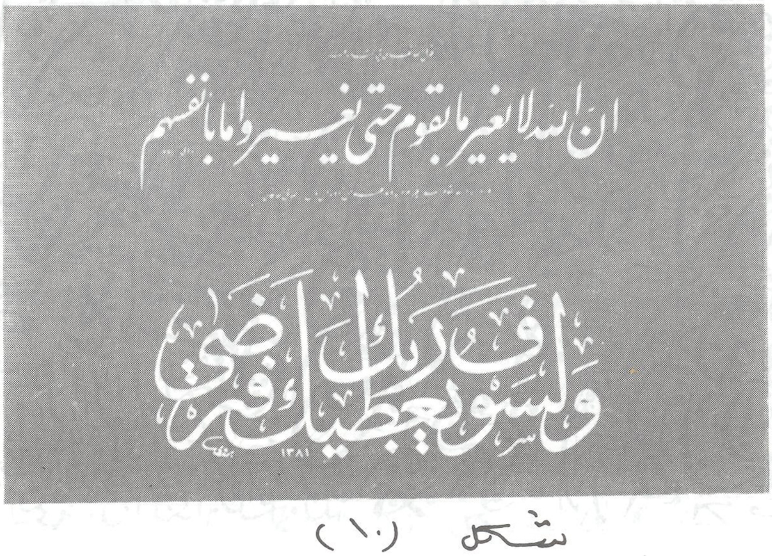
لوحة خطية تركية التكوين للفنان الخطاط حلمي حباب ، تشمل خطي الثلث والديواني الجلي مع الزخارف النباتية .

شكل (١١)

مسودة بخط الثلث

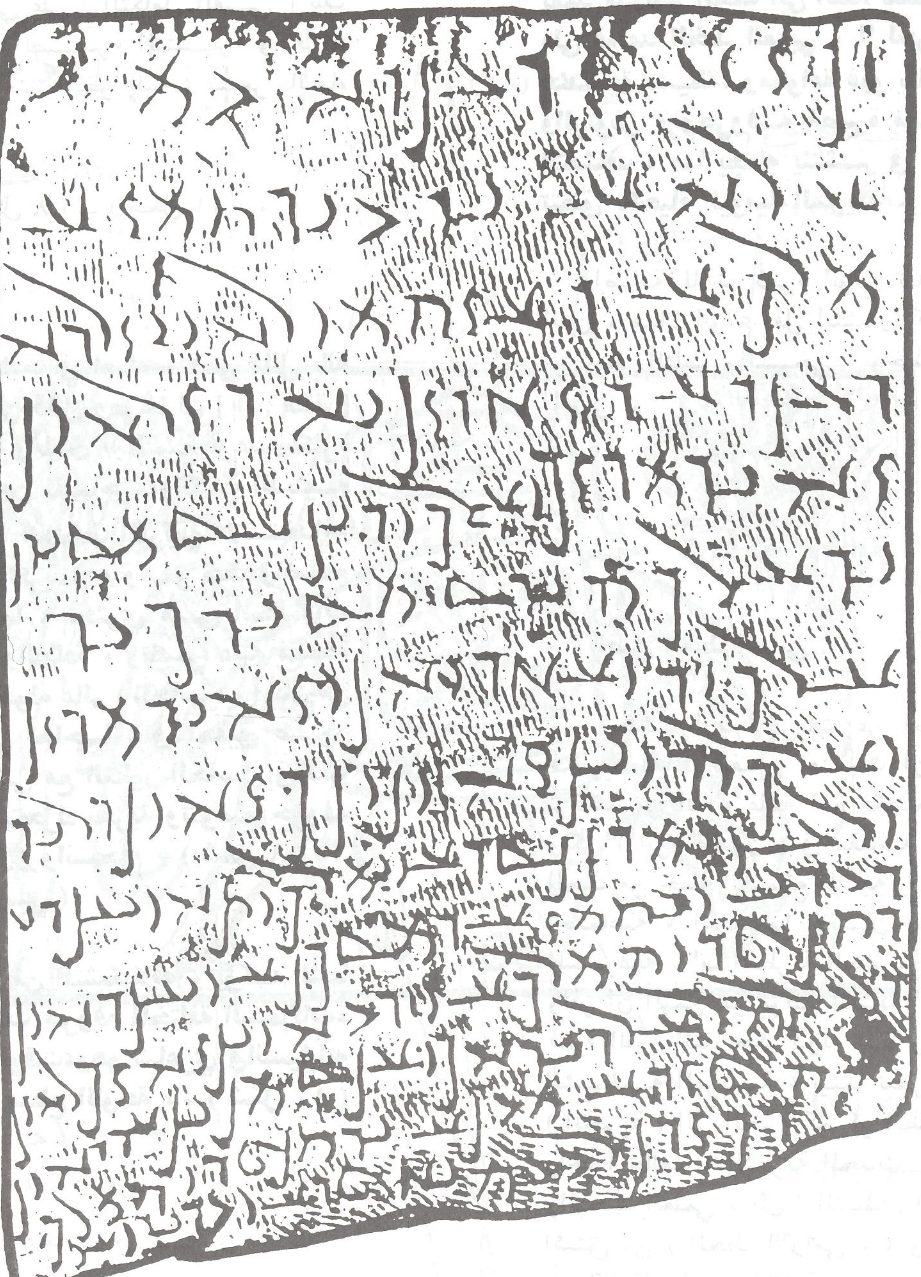
شكل (٩)

لوحة خطية تجمع بين خطي النسخ والتعليق



شكل (١٠)

لوحتين خطيتين للفنان الخطاط «محمد بدوي الديراني»
الأولى بخط التعليق والثانية بخط الثلث



شكل رقم (٣)

الشكل يوضح نموذجاً من الخط الآرامي

من كتاب «الجد الواحد» صفحة «٩١»

الكلاسيكي ، المتصف بالمثالية في جماله ومرونته ، لذا تستوجب إجادته قدرة فائقة ، وتدرب متواصل ، فهو يتوضع ضمن تكوينات معقدة ، وتسحب حروفه بكل الاتجاهات ، ويضفي على [التكامل الفني] تلك التشكيلات والحروف الصغيرة المنتشرة في فراغ خلفيته ، مما يجعلنا ، عند النظر إليه ، نشعر بالبهاء والروعة .

(شكل ٧) ـ (شكل ٨) ـ (شكل ١١)

خط النسخ :

تعددت الآراء واختلفت في اصله ، فمن قائل بانه وجد قبل الاسلام ، ومن قائل ومؤكد ان [ابن مقلة] اول من وضع قواعده ، واطلاق « النسخ » عليه لكثرة ما استنسخ منه ، من المصاحف والكتب الدينية واللغوية ، وسمي احياناً « الخط القرآني » لاستخدامه المتكرر في كتابة القرآن الكريم ، وهو خط واضح وتتميز حروفه ببساطتها ، تحتوي على استدارات تحد من الزوايا القائمة والحادة ، وتضفي عليه مسحة جمالية اخاذة ، وعند دخوله عالم (الحاسوب) كان من اكثر انواع الخط العربي نجاحاً ، في تحقيق صور واشكال جديدة ، تتماشى مع التطور الحاصل في دنيا الطباعة والاعلام ، فهو يتحرك بحرية وتتوضع حروفه على مستوٍ واحد في توازن وانسجام . (شكل ٩) .

خط التعليق (الفارسي)

إن خلو هذا الخط من التشكيلات ، يؤكد لنا حساسيته ، وتعطي مدات حروفه المختلفة السماكات، رشاقة واناقة في نفس الوقت،وهو شاعري في انسياباته وفي تناغمه الشفاف مع سطح اللوحة .. (شكل ١٠)

خط الديواني :

نظراً لاستخدامه في [الديوان العثماني] فقد سمي (الديوان) فهو ارستقراطي ، كتبت فيه الفرامانات والانعامات والأوامر السلطانية ، وتميزت حروفه بحركتها الدائمة ، وتراقصها من خلال انخفاضاتها ، وارتفاعاتها المتكررة والمبالغ فيها احياناً .

له نوعان : الديوان الرقعي والديوان الجلي (المزين بالتشكيلات والنقاط) .

خط الرقعة :

يعد ابسط الخطوط العربية واسهلها تعلماً ، لذا يعمد مدرسو الخط الى البدء بتعليمه للراغبين بالتدرب على قواعد الخط العربي ، لما لحروفه من تشكيلات هندسية بسيطة، ومطواعة فهو يكاد يخلو من الترويس والرتوش ، وحروفه قصيرة ممتلئة ، وهو خط التقشف ، مما يجعله ينتشر في الاستخدامات التي تتعلق بالحياة اليومية السريعة .

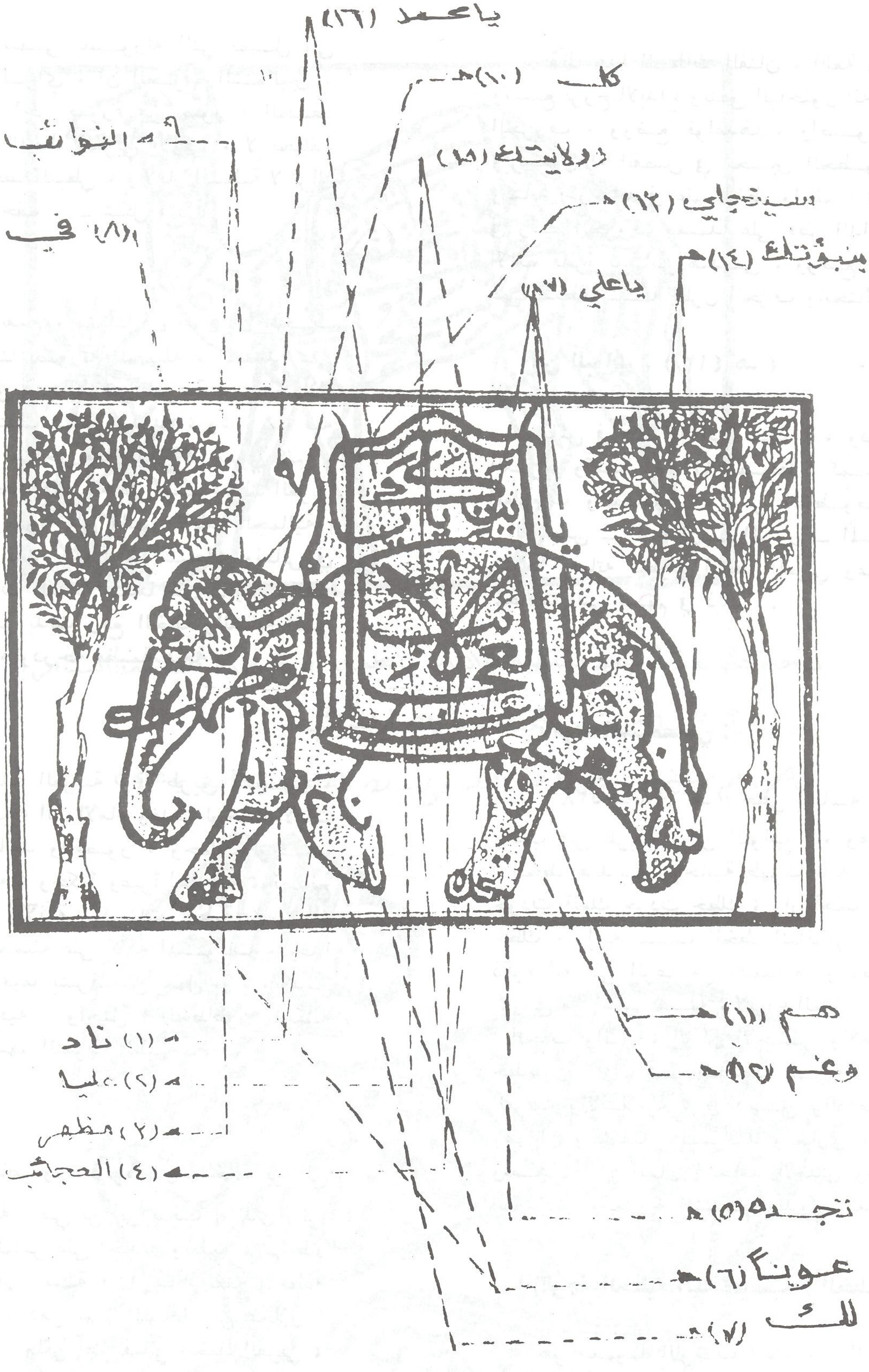
اضافة لما تم ذكره أنواع تندرج ضمن الأسلوب اللين ، هناك أنواع أقل انتشاراً كخط الاجازة (مزيج من خط الثلث والنسخي) وخط الطغراء ، والخط المغربي .

اصل الخط العربي :

تحدثت أربع نظريات عن أصل الخط العربي ، فنظرية [التوقيف] اعتمدت أن الكتابة العربية ، توقيف من الله ، علمه آدم فكتب به الكتب المختلفة ، ولكن (ابن خلدون) في مقدمته عارضها ، وقرر أن الخط من جملة الصنائع المدنية والمعاشية ، فهو ضرورة اجتماعية ، اصطنعها الانسان ورمز بها الى الكلمات المسموعية ، اما النظرية الجنوبية (الحميرية) فتعتمد وتقر أن اليمن هو موطن الكتابة العربية مستندين على فترة القوة أثناء حكم دولة سبأ وسيطرتها على الأمم الشمالية العربية ، بينما تنظر النظرية الشمالية (الحيرية) الى الحيرة كمركز انطلاق للكتابة العربية ، واخيراً تطلعنا [النظرية الحديثة] من خلال الوثائق والبحث العلمي ، بأن [النبط] ابتدعوا خطاً لأنفسهم أشتق من (الخط الآرامي) ، وعرف بالخط النبطي (مملكة النبط) (١٦٩ ق.م الى ١٠٦ ب.م) حيث مر بمراحل ثلاثة :

١ ـ المرحلة الآرامية (شكل ٣)

٢ ـ المرحلة الثانية (انتقالية من الخط الآرامي الى النبطي)


ياعمد (١٦)
كل (١٠)
(٩) النوائب
ولايتك (١٥)
سينجلي (١٣)
في (٨)
بنبوتك (١٤)
ياعلي (١٧)
هم (١١)
وغم (١٢)
(١) ناد
(٢) عليا
(٣) مظهر
(٤) العجائب
نجده (٥)
عونا (٦)
لك (٧)

شكل (١٢)

٣ ـ المرحلة النبطية :

حيث نضج وانتهى لصورته التي تميل الى الاستدارة ويميل الرأي ، أن العرب الشماليين ، اشتقوا خطهم من آخر صورة من صور (الخط النبطي) ، فصور الخط العربي الأولى ، لا تختلف كثيراً عن صورة الخط النبطي ، والآثار النبطية لا تزال ماثلة في كتابة المصاحف . ـ شكل (٥)

ومن خلال ما تقدم ، يمكننا أن نقول أن الخط العربي ، وصل إلينا بصورته الجميلة ، المتمدة على جذور ضاربة العمق في (الأرض العربية) من خلال جملة تطورات ، امتدت لسنين مديدة ، وشاركت فيه أقلام كثيرة ، ضمن مراحل متلاحقة وكم معرفي كبير ، ولكن التطور الذي أحدثه الاسلام على مسيرة خطنا العربي هو الأساس ، في وصوله الى تلك [الآيات الجمالية] التي نراها الآن ، فقد أقسم الله سبحانه وتعالى في القرآن الكريم بأدوات الكتابة عندما قال ـ [ن والقلم وما يسطرون] وهو بذلك رفع الخط والكتابة الى مكانة عالية رفيعة ، ودرجة عظيمة هامة .

وسارت [الكتابة العربية] في طريق التطور والابداع خطوات كبيرة الى الأمام وغدت لوحات الآيات القرآنية تزين المساجد والقصور ، وحملت لوحات اخرى أحاديث نبوية ، وحكماً وعبراً أخلاقية ، ونصائح وازدانت الجدران والآنية بتكوينات خطية ، وزداد إنتشار الخطوط الجميلة على كافة المستويات ، وغدا الخط العربي فناً رفيعاً يشرف من يعمل به ، ويقدس المكان الذي يوجد فيه ، واحتل (الخطاطون) مكانه عالية ، وأغدقت عليهم النعوت الطيبة ...

ولعل أقدم خطاط ورد ذكره كان [خالد بن ابي الهياج] زمن الخليفة [علي بن ابي طالب] الذي رعى الخطاطين ، وحث الناس على أجادته وتعلمه ، ثم جاء بعده [مالك بن دينار] سنة ١٣١ هـ ، تبعه [قطبة المحرر] سنة ١٥٤ . ومن ثم [الضحاك بن عجلان] و [اسحق بن حماد] ولكن أهم فناني الخط العربي ، الذين كانوا الأساس ، في وضع القواعد والأسس والأوزان التي كانت نقطة الارتكاز في تطور الخط العربي عبر مسيرته الطويلة وهم :

ابن مقلة : (٢٧٢ ـ ٣٢٩ هـ) :

حفظ هذا الخطاط الفنان ، اللغة وأجاد الاعراب وتشبع بروح الابداع ويتفق الباحثون انه أول مهندس الحروف ، ووضع قواعدها ، وأصول رسمها ، ويرجعون له الفضل في تحسين الخطوط العربية ، وكتابه [رسالة في علم الخط والقلم] تضمن قوانينه في رسم الحروف معتمداً على قطر الدائرة ، واعتبار الألف قطراً كأساس هندسي ، ووضع منهجه معتمداً على النقطة كنسبة لطول الحرف وانحنائه وانخفاضه .

ابن البواب : (٤١٣ هـ)

عاش في عصر [ابن سينا] ، ودرس القرآن الكريم وكتب بيده ٦٤ مصحفاً (كما تورد بعض المعلومات والمصادر) . ومن الخطوط التي أتقنها [النرجس ـ الريحان ـ المنثور ـ المسلسل ...] وسخر حياته لتطوير الخط العربي وعمل في كل المجالات التي تسهم في ذلك ..

ياقوت المستعصمي :

(٥٣٨ ـ ٦١٨ هـ) حظي برئاسة الخط في زمانه وكتب على طريقة (ابن البواب) ، وهو القائل : [الخط هندسة روحانية ظهرت بآلة جسمانية ، إن جودت قلمك جودت خطك ، وإن أهملت قلمك أهملت خطك] وإليه ينسب الخط الياقوتي . ومن الجدير ذكره أنه على الرغم من أهمية ما وضعه الخطاطون الأوائل من أسس متينة ، لأنواع الخط العربي بأسلوبية (الجاف واللين) ، إلا أن الأجمل والأهم ما خطه خطاطون ، في العصر الحديث على مساحة الأقطار العربية والاسلامية ، في دمشق والقاهرة واستانبول وطهران وطشقند وسمرقند وبخارى ومكة والمدينة وبغداد) . أمثال [حامد الآمدي ورسا وهاشم البغدادي وممدوح الشريف وبدوي الديراني] ..

اللوحة الخطية التشخيصية (الخط التشبيهي) :

هو مجموعة اللوحات الخطية ، التي تتشكل من خطوط عربية ، ترسم أشكال إنسان أو حيوان أو طير أو أداة ، أو أي شكل واقعي ، وتتضمن أبيات شعر وآيات وحكماً ، أو كلمات مأثورة أو أي موضوع آخر

شكل (١٢)

لوحة على هيئة جمل نصها « يا الله يا محمد » ثم هذا البيت من الشعر :

ناد عليا مظهر العجائب   تجده عونا لك في النوائب

كل هم وغم سينجلي بعظمتك يا الله بولايتك يا علي يا علي

شكل (١٤)

فبعد أن انتقل | الخط العربي | مع الفتوحات الاسلامية ، شرقاً وغرباً ، وتنوعت مدرسه واختلفت صوره وأشكاله وكثر مبدعوه ، وازدادت الاجتهادات وتنوعت النظرة الجمالية إليه ، ولعب الموروث الحضاري ، لكل بلد وصل إليه دوراً في تشكله وابداع صوره ، وانتشرت فيما بعد ظاهرة اللوحة الخطية التشبيهية ، وهو الرسم بالكلمات والحروف ، وبخاصة بعد سيطرة العثمانيين على معظم البلاد العربية ولم يقتصر انتشارها على بلد معين وزمن محدد ، بل لا زالت موجودة في تجارب خطية ليومنا الحالي .

ولعل الأهمية تكمن في الدرسة الجمالية لهذه الظاهرة وليس في تقصي نشأنها وتاريخها وفيما يلي ايجاز لخصائص اللوحات الخطية التشخيصية :

١ ـ عدم توافق الشكل مع المضمون :

فالشكل المرسوم والمتضمن للخط العربي لا علاقة له بالمضمون ، حيث نجد أن أبيات شعر او كلمات ، أو آيات ، زجت وسجنت دخل شكل حيوان أو طير أو اداة ، لا تحمل أي ارتباط بين الشكل والمضمون ولنبدأ بهذه الأشكال الثلاثة التي تحمل معظم الكلمات وهي : [ناد علياً مظهر العجائب تجده عوناً لك في النوائب] .

وقول آخر ـ [كل هم وغم سينجلي بفضلك وولايتك يا علي يا علي يا علي] .

فهو في الأولى على شكل (فيل) ، وفي الثانية على شكل (جمل) وفي الثالثة على شكل (نمر) ومن خلال التأمل نصل الى :

ـ **خلو الاشكال الثلاثة من التوافق** بين الشكل والمضمون .

نلاحظ اجبار الحروف على اتباع مسارات تشكل اعضاء الحيوان في الاشكال الثلاثة ، وجعل الاشكال للحيوانات بحالة تشده ، وتفقد الحروف المخطوطة جلالها والمفترض تحقيقها بالخط الثلث المتصف بالرزانة والوقار .

ـ **فقدان التناسب** في أشكال الحروف مما يحرمها خصائصها الجمالية ، التي جهد بابداعها خطاطون مبدعون عبر مسيرة طويلة أرست الصور البديعة لأنواع الخطوط العربية .

ـ **اضافة رسوم لأشجار او نخيل** او اعشاب لإعطاء ارضية لأشكال الحيوانات تزيد تشويه الصورة وتساهم في التلوث البصري الناجم عن التركيبة المفتعلة للوحة الخطية . (الأشكال ١٢ ـ ١٣ ـ ١٤) .

٢ ـ التناقض الفلسفي :

في بداية هذا البحث ، أوردت ايجازاً لمراحل تطور الكتابة ، وكانت المرحلة الصورية هي الأولى ، بينما احتلت [المرحلة الهجائية] مكان التطور الذي اختصر كل تلك الصور والرموز ، لتصل الى الشكل المجرد ، الذي جهد الانسان لابداعه ، عبر زمن طويل ، وعمل متواصل ، اذن الحروف العربية الحالية هي اختصار ، وتلخيص ، وتبسيط لأشكال بلغت القمة في التجريد الجميل (الخط العربي) .

وصانع اللوحة الخطية التشخيصية : وصل الى متاهات من العبث واللعب والابتعاد عن جوهر الخط العربي ، وخالف اتجاهه الباحث دائماً عن الجوهر البعيد عن الواقع المادي ، المرتبط بمفهوم الله غير المشخص البعيد عن كل تشبيه ، وهو بتلك اللوحات يبتعد عن اثر الانفعال الداخلي والمهم في ابداع الخط العربي ، المتجه نحو الجمال الأمثل لذي لا تسحبه حدود ، بل ينطلق في عالم التجريد الرحب .

وهو بذلك يرجع الى البداية دون إحراز أي تطور .

٣ ـ البعد عن الاصالة :

فالأصالة بمعناها الذي يشمل الموقف المنزه عن التأثيرات الخارجية ، وينقل الأحاسيس الصادقة ، من هنا يأتي ابتعاد اللوحة الخطية التشخيصية عن (الأصالة) وهي تتنافى مع مفهوم [علم الجمال العربي] المعتمد على الأسس الروحية والنفسية ويتناقض اهم مفاهيم [الفن العربي الاسلامي] المعتمدة على مبدأين :

(بخط نسخي)

بسم الله الرحمن الرحيم

(بخط ديواني)

«أول ما يحاسب العبد يوم القيامة صلاته إن صلحت صلح سائر عمله وإن فسدت فسد سائر عمله»
حديث شريف

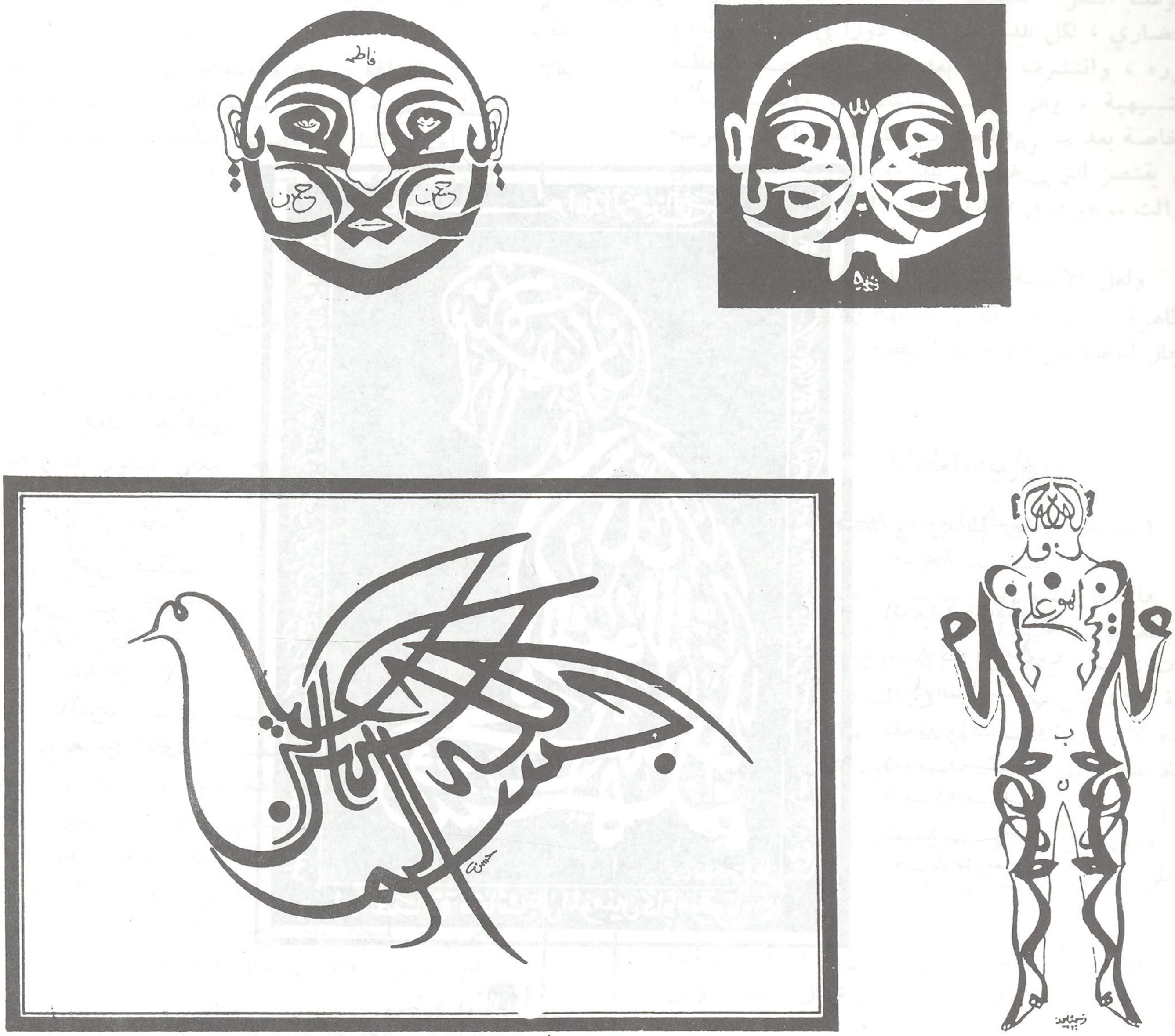
(بخط ديواني)

«الصلاة عماد الدين، فمن أقامها فقد أقام الدين ومن تركها فقد هدم الدين»
حديث شريف

بخط نسخي
«إن الصلاة كانت على المؤمنين كتاباً موقوتاً» قرآن كريم

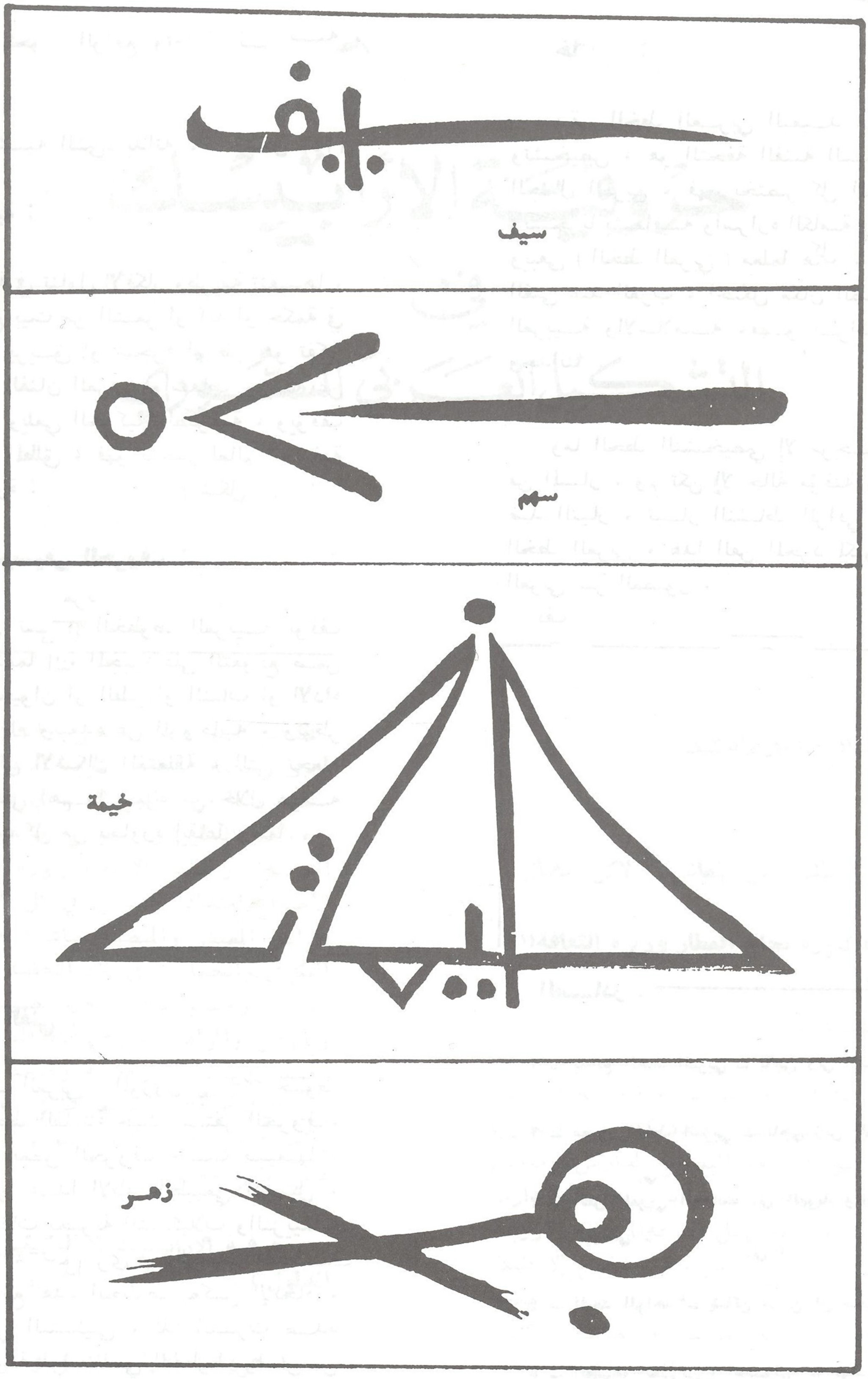
بخط الثلث كتب «أشهد أن لا إله إلا الله، وأشهد أن محمداً رسول الله»

شكل (١٥)



شكل (١٦)

نماذج من اللوحات الخطية التشخيصية



شكل (١٧)

نماذج من محاولات الفنان د. أدهم اسماعيل في مجال الخط العربي

التصحيف : تحوير الواقع وتعديل نسبه وفق ارادة الفنان .

التفضيل : تشبيه الشيء بذاته . شكل (١٥)

.

٤ ـ السطحية :

تكمن السطحية في تناول الأفكار وطريقة تنفيذها . فبمجرد أن يتوضع بيت من الشعر أو آية أو حكمة في شكل حيوان أو ابريق أو شجرة أو طير هو تفكير ساذج ينفي على (الفنان العربي) إسقاط حدسه عن عالم غير مخدود ، ويلغي الحركية الصوفية ، ويوقف التقرب الى المجرد المطلق ، فهو ينحدر لعالم الحرفية الزخرفية غير المبررة ! (شكل ١٦)

٥ ـ توقف موسيقى الحروف :

فالأشكال التي تسجن الخطوط العربية توقف العزف ، وتأسر النغمات ، المجبرة على التقوقع ضمن الشكل المحدد للحيوان او الطير او النبات او الأداة وتختفي ملامح الايهام وتبعده عن الروحانية ، وتؤطر حركته وإنسيابه الى الأشكال المغتلقة ، التي تجعله صامتاً لا يتكلم وتلغي أهم ما يميزه من خلال عزفه الدائم ، الذي يطرب كل من يحاوره إيقاعاً ونغماً .

٦ ـ الضعف الفني :

يستقر (الخط العربي) الموزون داخل خطوط ثلاثة أوسطها هو خط القاعدة حيث تستقر الحروف. بينما تنزل وترتفع بعض الحروف حسب طبيعتها ، ولكنها تبقى ضمن هذا الاطار الطبيعي الجميل ، إضافة لشغل الفراغات بحيوية التشكيلات والتزيينات التي توازن التكوين ، بينما نرى في اللوحات الخطية التشخيصية ما يدفع هذه الخطوط بعكس الإتجاه ، ويؤكد ضعفها الفني التشكيلي ، لذا انتشرت هذه اللوحات لدى مجموعة من صانعي الخطوط وليس من مبدعيها ، بل من غير المتمكنين للدراسة الجمالية الأصيلة ، ومن المفيد ذكر أن تجارب بعض الفنانين التشكيلين ، حاورت التشكيل الحروفي شكلا ومضمونا ، وربطت بينهما كتجربة الفنان [أدهم اسماعيل] ... (شكل ١٧)

خاتمة :

يبقى الخط العربي البعيد عن كل تشبيه وتشخيص ، هو التحفة الفنية الساكنة في محراب الجمال العربي ، فهو يختصر كل المشاعر في ذاتنا . ويسحرنا بشفافيته وأسراره الكامنة في عمق حواسنا . ويبقى (الخط العربي) معلماً هاماً ، من معالم الابداع الفني عند العرب ، احتكل مكان الصدارة بين الفنون العربية والاسلامية ، فهو تراث متجدد يمتع وجداننا .

.

وما الخط التشخيصي إلا مرحلة عابرة خرجت عن المسار ، ولم تكن إلا حالة مؤقتة وابحاراً ضعيفاً ضد التيار ، تيار النشاط الراقي لجوهر وفلسفة الخط العربي ، هذا الفن المجرد لمكتوب بدم الانسان العربي عبر العصور .

المصادر :

١ ـ بدائع الخط العربي ـ ناجي زين الدين

٢ ـ مصور الخط العربي ـ ناجي زين الدين

٣ ـ الفن العربي الحديث بين الهوية والتبعية ـ د. عفيف البهنسي .

٤ ـ البعد الواحد ـ شاكر حسن آل سعيد .

٥ ـ الخط العربي (أصوله ـ نهضته ـ انتشاره) د. عفيف البهنسي .

٦ ـ قصة الكتابة العربية ـ د. ابراهيم جمعة

٧ ـ الخط العربي الاسلامي ـ تركي عطية الجبوري

حروفية الأرابيسك في التشكيل العربي السوري

عبد الله أبو راشد

« إنما الفن: خُلِقَ كي يُعاشَ ، لاكي يُقال

الدكتورة نجاح العطار وزيرة الثقافة(١)

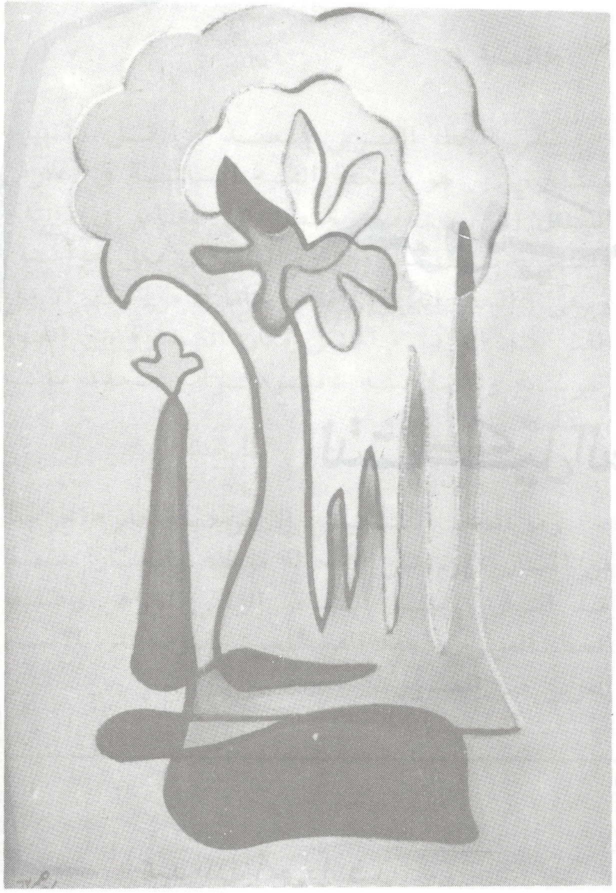
اشارة مفتاحية :

حملت الحركة الفنية التشكيلية العربية المعاصرة عموماً ، ولسورية خصوصاً ، بعدد كبير من التجارب الفنية الناشئة عن المثاقفة البصرية لمدارس ومناهج اكاديمية وتجارب فردية (استغرابية) وأسلبة دارت رحاها وعجلتها الدورانية في ظل النزعة المركزية الأوروبية الفن التشكيلي الحديث والمعاصر ؛ ولم تخرج إلا قليلاً بعض التجارب الفردية عن أسلوبية فنون عصر النهضة الإيطالية ، ونمطية الحداثة الغربية وما بعدها ، وكانت حروفيـة الأرابيسك أو التشكيل الحروفي في الفن التشكيلي العربي من المحيط إلى الخليج هي مولود طبيعي لفنون (الأرابيسك) واستمراراً منطقياً ونتاجاً موضوعياً لتراكمات المخزون الفني والثقافي والفكري الجمالي للموروث الشعبي والتاريخي ، والحضاري الذي انتجته المنطقة العربية منذ العصور المغرقة بالقدم بدءاً من (الفن السوري القديم) و (الرافدي) و (وادي النيل) و (شمالي أفريقيا) مروراً (بالجزيرة العربية) وأنفاس الاسلام ونوره ، وانتشاره في كافة الأصقاع امتداداً حضارياً في كل الإتجاهات إلى عصرنا الراهن المعيش والمتصلة مباشرة بفكرة (إحياء التراث الفكري والجمالي) في بلاد الحضارة العالمية ، وتشكيل هوية ، وخصوصية فنية ، لصيقة بالامة العربية ، وبالوطن والمواطن ، وقضاياه المصيرية والوجودية من اجتماعية وقيمية وفكرية وقومية ، ورد فعل صريح على كل دعوات الاستغراب في الفن التشكيلي الذي والعودة إلى الأصول ، وصوغها ثانية في سياق فن عالمي عربي معاصر .

حرفية الأرابيسك أو لتشكيل الحروفي (تأويلات المدلول) :

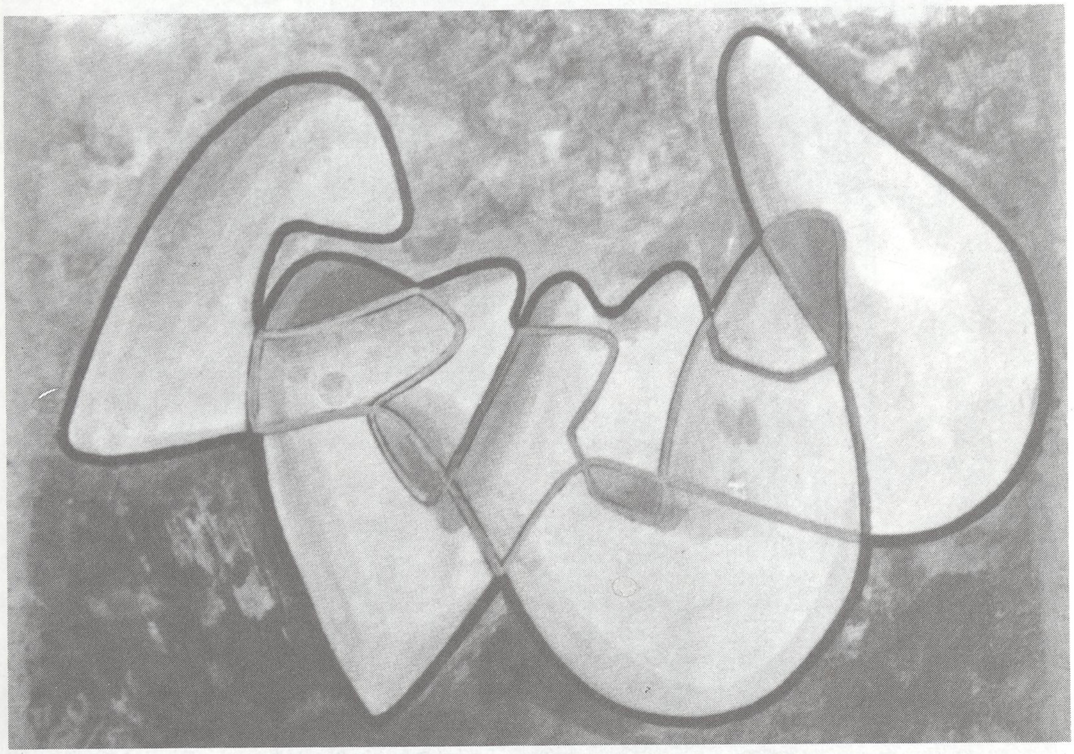
(حروفية الأرابيسك) أو التشكيل الحروفي هو (نمط فني تشكيلي ، متجدد الأصالة ، وصفة تعبيرية (أسلوبية) تفاعلية مع المواقف المشهدية البصرية لواقعية التحوير ، والمختيل في آن معاً ،

يصوغه الفنان التشكيلي بذاته الفنية الابداعية والبحث التأملي في تجريبة تفاعلية وتأليفية ، على خامات بيئية متنوعة ، تشتمل كافة مجالات الفنون التصويرية ، النحتية ، الغرافيكية ، الاعلانية ، والعمارة الداخلية والخارجية ، بكل تفاصيلها الزخرفية،والخط العربي، كلوحة فنية تشكيلية ، مستنده إلى بناء العمل الفني ، إعتماداً على الحرف ، والكتابة العربية في خطوطها وملوناتها ، متعددة الأسماء والأشكال ، والتي تحتل حيزاً من المساحات التأليفية بذاتها التداخلية مشكلة بالوانها الطبيعية والصنعية والحركية تجانساشموليا لتمازج الكتل المساحية في سياق معماري ، لفضاءات الفراغ واستنباط تكوينات جمالية وقيم تعبيرية شكلانية وموضوعية (مفاهيمية) فلسفية وفكرية وفكرية وجمالية . وهو بلا أدنى شك فن لا تشخيصي تجريدي ، واقعيته تحويرية ، تعبيرية في سياق (تجريدي - حركي) والإيقاع والتجانس الخطي ، واللوني ، فوق سطوح اللوحة والعمل الفني ، تصبو لتحقيق السمو الذاتي للنفس المبدعة في البحث عن الحقيقة المطلقة ، والسر الإلهي ، عبر عملية حركية بنائية للخطوط ، المساحات ، مؤشرات الضوء ، وشكلانيته وحركيته الدورانية حول بؤر إلتقاط بصرية إشعاعية ، تأخذ من خصائص التماثل والتناظر والتناسب والتناسق والمجاورة والملاصقة ، والمطابقة الشكلانية الايقاعية ، ذات البعدين (الطول والعرض) ، أو المجسمة في سياق (لا منظوري) محدثة مساحات وتوليفات تكوينية في [اللامتناهي] بحثاً عن الجمال المجرد العقلاني ، مجبولة بتقنيات العصر الراهن ، وقدرات الفنان التشكيلي ، على استيعاب وهضم ، واستحضار معطيات التاريخ والحضارة والآثار والأوابد الجمالية ، عبر المشاهدة الحية - البصرية المباشرة ، أو القراءة المتعمقة في بطون الكتب والمخطوطات ، وإعادة صياغتها شكلانياً في ذاته الفنية المبدعة ومخياله الخصب في استلهام رموزها ، وعناصرها ، ومواقفها ، ومعانيها ، وتجليات الزمان والمكان ، وتأليفه مواقف تعبيرية جديدة لصيغة باسمة ومتميزة عن سواه من الفنانين التشكيليين ، في ذات المجال أو غيره من ميادين الفنون التشكيلية المتعددة . التشكيل الحروفي أو حروفية (الأرابيسك) إذن هو المعادل الموضوعي الفني الشكلاني ، لمواجهة الغزو الثقافي الغربي في ميادين الفنون التشكيلية والمتجلية بالنزعات المركزية الأوربية في الفن ، ومعبر عن واقع الأمة العربية وأصالتها وهويتها ومناقبها الابداعية ، وديمومتها الحضارية ، في سياقات فنية شكلانية مستلهمة من الواقع وتجليات التراثوجمالياته وافكاره وتوليفها في ساطة لتاليف والتحوير والتوصيف



أدهم إسماعيل - زهرة

والوصول المباشر إلى ذهن وبصيرة المتلقي دون معيقات في تلقائية تواصلية ، و [كان العمل الفني الحروفي يشكل جزءاً من ذات المتلقي الوجودية] ، والتشكيل الحروفي ليس مقصوراً على (تداعيات الخط العربي الكلاسيكي) وحرفيته وأنماطه التقليدية المقننة والمعروفة ، أو لتراكمات الفنون الحرفية اليدوية المهنية ، إنما هو استعارة مجازية تاليفية مبتكرة تطابقية أو استنساخية لتوصيفات شكلانية لعناصر او رموز ، او حروف ، ومساحات ، وملونات وخامات بيئية ، وصياغة فنية تشكيلية معاصرة في بنائية شمولية فاهمة لتكوين جديد وحاشد بقدرات الفنان التشكيلي الحروفي ، على تعامله مع أدواته وتقنياته وافكاره بفهم متعمق لقدرات الحرف في التكوين والتشكيل والتواصل مع لغة العصر التشكيلي الحالي وإجراء عملية مصالحة ما بين التراث والمعاصرة ،



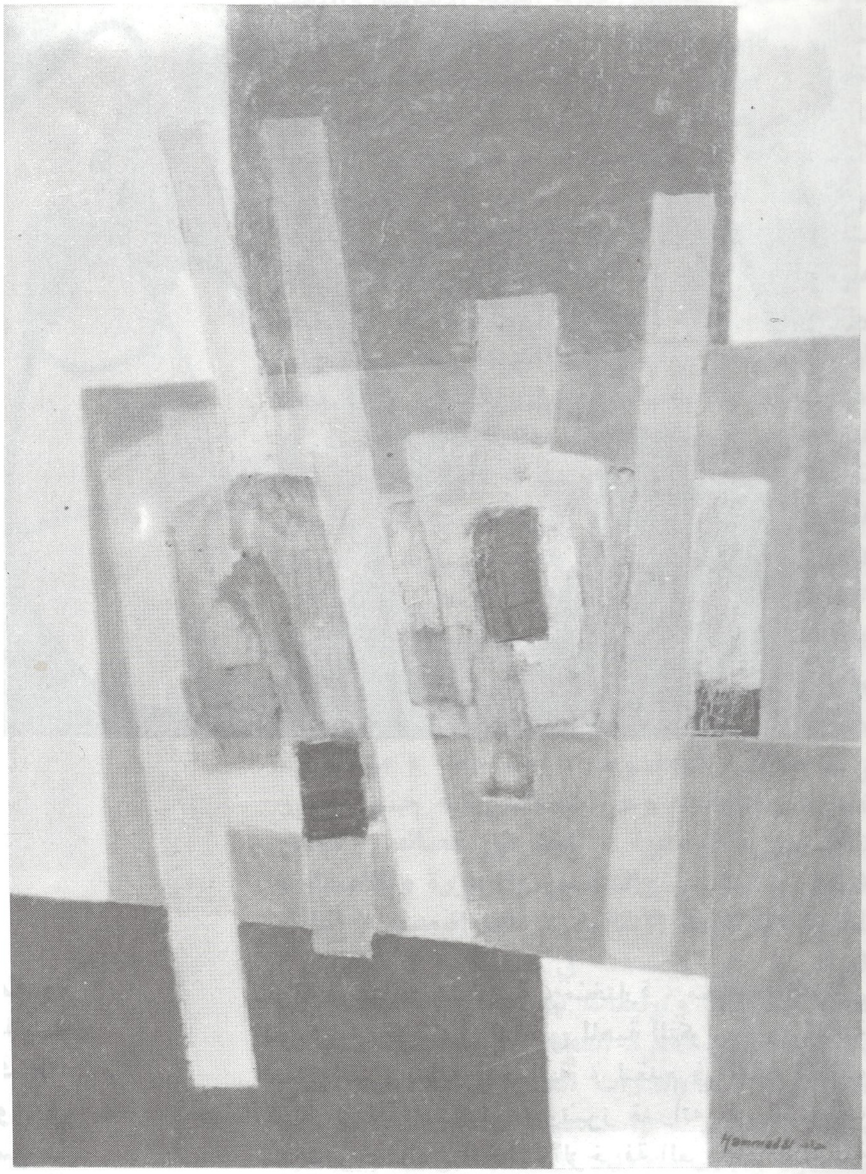
ادهم اسماعيل

(الأصالة والحداثة) في سياق جماليات عربية مُفعمة بالخصوصية التعبيرية ، ومتجاوزة الفنون الحداثية الغربية الخالصة، وشاملة لكل أقانيم (الأرابيسك)(٢) وتقنياته وتجلياته ، ولا يدخل التشكيل الحروفي في الحركة الفنية التشكيلية العربية والسورية خصوصاً في مقولات (الفن للفن) ، وإنما مُجسدة لمقولة الفن في خدمة قضية معينة ، انسانية ملتزمة بخط فكري أو نفعي ، أو اجتماعي ، أو سياسي ، أو نضالي ، أو هوّية قومية وجمالية ، وحتى تسويقية مرتبطة لمجددات وظيفية والمواصفات ، يضع الفنان التشكيلي المُنتج ، اهدافاً نهائية مُعبرة عن هذه الوظيفية من عمله الفني التشكيلي الحروفي و (المثاقفة البصرية) مع الآخر بكل الميادين ، وتاسيس بصمة وخصوصية في هذا السياق .

التشكيل الحروفي (خصائص مميزة) :

يعتمد التكوين في التشكيل الحروفي على تشكيلات (الحرف) كأساس تأليفي للفكرة البنائية والصورة المشهدية للحالة المقصودة في ذات الفنان الابداعية ، غارقة في عناصر تشكيلية ، مُختارة ، محدودة التوازن الحركي ، والايقاعي الداخلي لماهية التكوين ، وشكلانية العمل الفني بذاته الجمالية ، لتقدم في نهاية المطاف مقولة الفنان التشكيلي ، وتبرز قدراته على استيعاب سمات وخصائص الخط والزخرفة العربية والاسلامية المفتوحة على الجماليات والتأليف والتحوير والتوليف الابتكاري الشكلاني في سياق حروفية الأرابيسك .

دخلت [الحروفية] في كل ميادين الفنون التشكيلية [النحت ، التصوير ، الخزف ، العمارة ، الحفر ، الاعلان] مستحضرة ـ كما سبق وأشرنا ـ المآثر التاريخية والتراثية والجمالية والفكرية والفلسفية الحاشدة في المنطقة العربية وقصص الأولين ، وحكايا الأسطورة والمنمنمات ، والتوريق والرقش والتوريق ، ومهارات الحرفي ، والزخرفة بكل أنماطها الحيوانية والنباتية والهندسية ، والمعبرة عن انماط الحياة الاجتماعية اليومية للشعب العربي ، في مراحل زمنية متعددة ، ومؤثرة على سلوكه وعاداته وانماط تفكيره ومعايشته لواقعه في كل مجالات (الامتاع والمؤانسة) ، وتجليات الروح ، والبحث



محمود حماد

التأملي في الذات ، والطبيعة ، والخلق ، والخالق ، وماهية الوجود وكينونته ، اختزالاً مجازياً ، لشكلانية التجريد التحويرية ، لتكوينات نمطية واقعية متجانسة ، ومعطيات الحالة التأليفية وتداعياتها ، وكسراً قصدياً للأبعاد المنظورية واساليب (الفن التشكيلي الأوربي) والتركيز على فضاءات المتخيل والرمزية والمثاقفة البصرية والتصوف والشعور بالحالة الإيقاعية لحركية الحروف والخطوط والمساحات والزخارف والملونات المتداخلة فوق السطوح والكتل وتفاصيل العمل الفني التشكيلي الحروفي المعاصر ، يُمكن تصنيف هذه السمات والخصائص المميزة للتشكيل الحروفي ، أو حروفية **الارابيسك وفق ما يلي :**

١ - تكوين التراث واستحضاره كمساحة الالهام الابداعية لجماليات المكان ، والزمان ، والذاكرة البصرية العربية ، الحاشدة بأجمل المآثر والصور والأفكار .

٢ - تجسيد النزعات الصوفية - التأملية الباحثة في الذات الالهية والخلق والوجود في مدلولات تعبيرية شكلانية ، لمناقبة المعنى والمبنى في التعبير عن هذه الأفكار فنياً .

٣ - تحطيم الشكلانية النمطية (التقليدية) في ميادين الخط العربي والزخرفة الكلاسيكية العربية وفنون المنمنمات وسواها ، وصياغتها في سياق

عبد يعقوبي

شمولي معاصر ، ونمط تعبيري فردي .

٤ - الفردانية التاليفية للمدركات البصرية والتقنية ونزوع تصدي ، نحو خصوصية بحثية قائمة على التجريب ، والخبرة والممارسة وديمومة البحث التفاعلي فنياً .

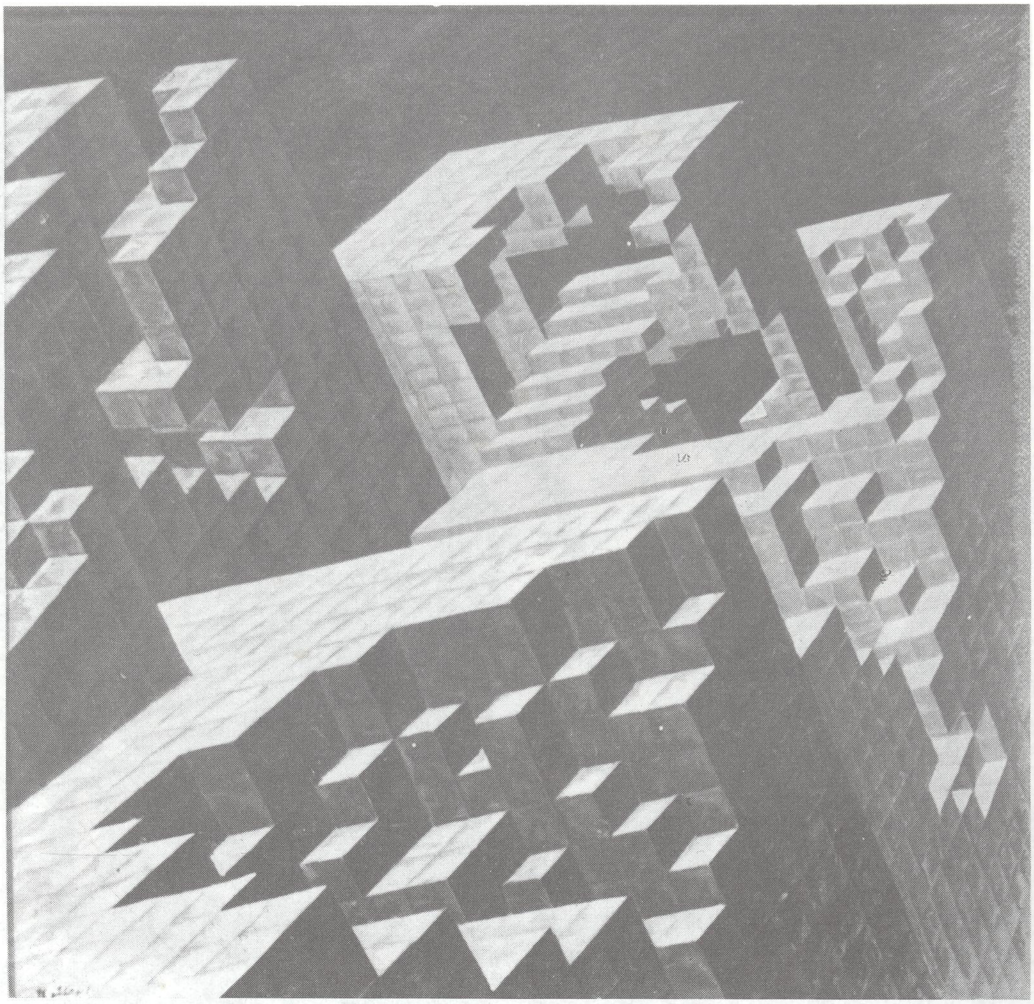
٥ - مواكبة العصر الحالي وتجلياته الفنية التشكيلية وتأليف هوّية عربية ، موازية للحداثة الغربية ورداً موضوعياً عليها بفهم فني تشكيلي معاصر .

٦ - استخدام وظيفي لتكنولوجيا المعرفة الانسانية والمعلوماتية والمكتشفات العلمية التقنية من ادوات وخامات ، وحواسيب وفضائيات في ميادين المنتج الفني التشكيلي العربي ، وحروفية الارابيسك على وجه التحديد .

٧ - تكريس مفهوم عالمية الفن وانسانيته من خلال تفاعل الأفكار والمثقافة البصرية والفكرية ما بين فنون الشرق العربي والشرق الاسلامي والآسيوي ، من جهة والفنون الأوربية والغربية من جهة ثانية ، وتأليف [لوحة بانورامية] شاملة ، لتفاعلات المجتمعات الانسانية في سياق توحيد لغة الفن عالمياً .

التشكيل الحروفي في الحركة الفنية التشكيلية السورية :

التشكيل الحروفي أو حروفية الارابيسك في سورية ، يعود الى فترة الخمسينات التي أعقبت



الاستقلال الوطني الناجز عام (١٩٤٦) عن الانتداب الفرنسي ،ويرتبط بفضاءات البحث عن الوجودوالهوية والتراث والمساحات التجريبية ٪ التي دخلت المواهب الفنية التشكيلية السورية ، في معتركها الحضاري والانساني في تلك الفترة تحت مؤثرات [النهوض القومي العربي] وغزارة الموروث الشعبي في المهن اليدوية والخط العربي ، والهندسة البنائية المعمارية، في كل المناطق السورية ، وحلب ودمشق على وجه الخصوص ، وما تناقلته الاجيال المهنية للعديد من العائلات السورية وفي كل المحافظات .

يعتبر كل من الفنانين التشكيليين السوريين **(ادهم اسماعيل - سامي برهان)** من أولى التجارب الفنية التشكيلية السورية الباحثة في ميادين التشكيل الحروفي أو حروفية الارابيسك والذي فتح الاول **(ادهم اسماعيل)** (٣)الابواب التجريبية ، مشرعة لتوليفات **(الخط اللامتناهي المعانق)** للمساحات التلوينية الحاضنة لمكونات التراث والتمييز القومي في أعمال ، وتجديدا ابتكاريا في هذه الاتجاه ، بينما نرى الثاني **(سامي برهان)**(٤) الذي اتكأ في سياق بحثه الفني التشكيلي على الخط العربي التقليدي فاتحاً بدوره المجال واسعا للاجتهاد والتأليف ، وتأسيس مرجعية ثقافية وبصرية ، بقدرات الخط العربي على التطويع اختراقا شكلانيا لنمطية الاشكال المقننة ، وتوظيفا جديدا لالية الحركة الايقاعية للحروف وأشكال الخطوط وحركتها الدينامية ومدلولات المعنى المجازي ما بين مكونات وعناصر اساسية وخلفيات لونية متممة وصياغات ابتكارية لتأليف اللوحة الخطية في مجال فن تشكيلي ، حاضن للجماليات ، وتناغم الحركة والملونات ومن خلالهما كرت بعدهما مسبحة الابداع في هذا الميدان [التشكيل الحروفي] والذي لاقى في البداية نفورا ومحاربة بعض رواد الحداثة الفنية الغربية الاخيرة عن فنون الغرب الاوربي ، وأكاديمية الفنون التشكيلية في سياقها المدرسي من الخريجين من

الجامعات الاوربية ، والان (سورية) حاشدةبالتجارب الفنية المميزة من الفنانين التشكيليين (الحروفين) داخل سورية وفي المهاجر ، والذين وجدوا في مسالك التعبير الفني التشكيلي القائمة على حروفية (الارابيسك) مجالات خصبة لاكتشاف الذات ، والهوية ، والتراث والجماليات والبعد الحضاري والانساني لجماليات المكان العربي الراسخة والمعمقة الجذور .

ويمكن للدارس أن يتناول اجيال الفنانين التشكيليين الذين وظفوا مهارات ، وتكوينات ،وتقنيات الاشكال الحروفية والاعمال الفنية المندرجة في سياق فنون (حروفية الارابيسك) أو التشكيل الحروفي في جيلين رئيسين :

١ ــ الرعيل الاول :

يشتمل على أسماء فنية مؤسسة ولامعةفيميدان التشكيل الحروفي ولهاخصوصيتهاالبحثية ، وتجربتها الفردية في هذا الاتجاه نذكر منهم على سبيل المثال : [ادهم اسماعيل وسامي برهان ونعيم اسماعيل ومحمود حماد وعبد القادر أرناؤوط وناجي عبيد وعيد يعقوبي وحسان أبو عياش وبرهان كركوتلي وتركي محمود بيك وصخر فرزات ومعد أورفلي وخزيمة علواني ومجيب داوود ومجيد جمول ونذير نصر الله]

٢ ــ الرعيل الثاني :

يشتمل على أسماء فنية تشكيلية برزت عقب تخرجها الأكاديمي من المعاهد والجامعات الفنية داخل سورية أو خارجها عقب عام ١٩٦٣ وتضم كل من : [وليد الشامي وسعيد نصري ومحمد غنوم وسعيد الطه ووليد الآغا واحمد الياس وأنور الرجبي وعلي الكفري وعناية بخاري وإياد ناصر وعبد اللطيف هاشم وجمال بوستان وعبد اللطيف صمودي] وغيرهم .

سنقتصر على ستة أسماء فنية تمثلاً لتعاقب الأجيال ، تاركين المجال لدراسة قادمة تتسع للمزيد من الكفايات الفنية وهم :

(أدهم اسماعيل) و (سامي برهان) و (محمود حماد) و (محمد غنوم) و (وليد الآغا) و (أحمد الياس) .

١ ـ ادهم اسماعيل (١٩٢٣ ـ ١٩٦٣)(٦) :

فنان تشكيلي سوري راحل ، من مواليد انطاكية (لواء اسكندرونة) عام ١٩٢٣ نزح الى دمشق بعد احتلاله من قبل تركيا واقام فيها ، ويُعتبر من جيل المفكرين والكتاب والفنانين التشكيليين ، الذين وضعوا العروبة والتراث نصب أعينهم وتتلمذ على يد المفكر العربي (زكي الأرسوزي) والذي كانت لأفكاره أكبر الأثر في توجيه الفنان عقائديا ، باتجاه حزب البعث كفنان ايديولوجي (ملتزم) ، بخط سياسي واضح من خلال مسيرته الابداعية ، وكانت من أهم البواعث الأساسية لعودته للتراث ، واستلهام رموزه ومعانيه ودلالاته واستحضاره في سياق فن عروبي ، وهوية فنية متفردة تجمع في لوحاته ما بين الصياغة الحداثية للتقنيات وماهية التكوين ، والأصالة الوجودية والتعبيرية ، لتوليفة المعنى أو الرؤية العربية الحافلة بالخصوصية الابتكارية ، وإيجاد لغة تشكيلية بصرية تفاعلية ما بين السياق الفكري في أبعاده الاجتماعية والقومية والانسانية والجمالية .

درس الفن عبر بروز موهبته في المحافل الفنية المحلية في انطاكية ، إثر بعثة دراسية أكاديمية ما بين عامي (١٩٥٢ ـ ١٩٥٦) ، صقلت مواهبه المبكرة ، وبحثه الدائم على لغة تعبيرية فنية معاصرة مشبعة بروح عربية قومية مستندة للتراث . وقد وجد بعد عودته من إيطاليا في الخط العربي اللا متناهي ، في حروفيته الآرابيسكية مجالاً حيوياً فاعلاً في تأليف مقولته الفنية ، وتؤرخ لوحته (**الحمّال**) عام **١٩٥١** مرحلة بدئية لهذا التوجه قبل الدراسة الأكاديمية . وترسخت بعد انجازه لوحته(**الفارس العربي عام١٩٥٦**) توجهاته الحداثية الباحثة عن قدرات الخط العربي وحروفيته [الأرابيسك] لتعميق رؤيته الفنية، ملتزما بطبيعة الحال بخطه الفكري ، والإيديولوجي ، وإمكانية التوظيف ، الفعّال لمناقبية التراث وما تلعبه الخطوط والمساحات اللونية في هذا السياق .

اللوحة لدى الفنان (أدهم اسماعيل) هي [لوحة تشكيلية وخطية تكوينية] حركية موحية بالدلالات ، ومثيرة لتفاعل المشاهد ودخول مُعمق في تفاصيلها الجزئية وبناء صورة بصرية تكاملية عن مناحي الفكرة التاليفية المنشودة الجامعة ما بين (اللون ـ الخط ـ الحركة ـ الفكرة) ، وكثيرة هي اللوحات ، التي نرى فيها تأثير الإلتزام الأيديولوجي ، بالأفكار القومية العربية ، وهي التي تحدد خصائص مفهوم (حروفية

ناجي عبيد

الأرابيسك) وآلية توليف العناصر ، الاختيارية في صياغات تكوينية تعبيرية ، في ألق لوني ، وخطي ، وحركي ، وانتقالاً ملحوظاً لبنائية (التأليف التركيبي) من مساحة تكوينية تدرجية الى أخرى في دورانية ولولبية الحركة التأليفية الجامحة في كثير من الأحيان لإيصال المعنى البصري المقصود ، وماهية التكوين الشكلاني ، لتعانق الخطوط مع المساحات في حرفية عالية المستوى .

اعتمد الفنان (أدهم اسماعيل) في بناء عوالمه الشكلانية على مخزونه الثقافي العربي التراثي ، ودراسته الأكاديمية الغربية في إحداث هذه المزاوجة ما بين التراث (الأصالة) والثقافة الغربية (الحداثة)، في تقديم معزوفة محلية ، في أبعادها القيمية ، والابداعية، باعتبارها نتاج نسيج بشري إبداعي ،جامع للذات الأيديولوجية المبدعة والنزاعات المعاصرة في الفن أن يقول مقولته القومية ، والعالمية في ثلاثة مفاصل رئيسية(٧) .

سعيد الطه

١ ـ الشكلانية : تتسم لوحاته بكسر ملحوظ للأشكال التقليدية (الأكاديمية) ، في صياغة بنى التكوين ، وعناصر اللوحة ، وإلغاء للأبعاد المنظورية في عمق اللوحة والإكتفاء بالسطوح الحركية الإبهامية ذات البعدين ، في متواليات تركيبية (حركية ـ خطية) فوق سطوح الخامة ، تدخل ملوناتها الزيتية المتدرجة ، في تناسب لوني للدائرة اللونية ومشتقاتها،بؤرها الضوئية المشعة ، والمتناسبة وحركتها اللولبية المتداعية لتعانق الخطوط والمساحات .

٢ ـ الموضوعية أي (الموضمون) او المحتوى الدلالي لماهية اللوحة وغنائيتها . في ضوء ما تقدم ، حاول الفنان (أدهم اسماعيل) كفنان عربي ملتزم بخط أيديولوجي واضح (حزب البعث) أن يستحضر التراث العربي في كافة أعماله توصيفاً مجازياً لتوليف فكرته القيمية ، تحويرات رمزية لشكلانية الأشكال ، ونقل الحالة المتأنقة الزخرفية في فنون الأرابيسك ، الى مواضيع إنسانية ، حيوية حافلة بتصوير الهموم ، والشجون ، والدفاع عن الهوّية والوجود والتفاؤل في المستقبل والقدرة على تجاوز الاشكاليات المعاصرة لا سيما الصراع (العربي ـ الصهيوني) وكافة أشكال القهر الاجتماعي والاحتلالات ، والتي نراها في أعماله عاكسة للواقع في صياغات بصرية تحويرية نجد الانسان وجماليات المكان البيئي حاضرة في كافة أعماله ، موظفاً بكل ما أوتي من خبرة ، وجدلية فكرية وبصرية ، لتوصيل افكاره كفنان اصيل،ومبدع ومواكب لمتغيرات العصر وتجلياته(٨) .

٢ ـ سامي برهان(٩) :

فنان تشكيلي سوري من مواليد حلب عام (١٩٢٩) تتلمذ على يد الخطاط التركي الذي اقام بحلب (حسين حسني) ، كخطوة بدئية لرعاية مواهبه الفنية ، درس الفن في المدرسة الوطنية العليا للفنون الجميلة بباريس.

ثم كلية الفيون الجميلة في (روما) منذ أكثر من ثلاثين عام خلت ، ويعتبر من الفنانين الذين حافظوا في أعمالهم الفنية المنتجة على أسلوبيته القائمة على حركية الخط العربي وشكلانيته كعناصر أساسية في بناء تكويناته ، ولوحاته الزيتية في قطوعات هندسية موزعة في سياقها العام مابين المستطيل المربع ، فالحرف أساسي التواجد في كل أعماله ولا تخلو لوحة قط من تجلياته الحروفية

يعتمد الفنان (سامي برهان) في بناء لوحته على مؤثرات الحالة الحركية ، لتداخل أشكال الحروف مدلولها الانسيابي الشكلاني ، كمبنى ومعنى ، تعانق في كل توليفاتها التشكيلية ، خلفيات أحادية اللون ، تنهج سلوبية التبسيط المساحي التحويري لحركية الخطوط وآلية المكرور ، في توليفات الأحرف بكل الاتجاهات مجاورة أو ملاصقة ، أو تداخلاً ومعانقة ، تظهر حالة الالتحام مابين الخطوط والمساحات الحاضنة في ملونات مختارة من أضواء الشرق العربي ، وأنفاسه وروحانيته المتجلية بالتراث ، وحروفية الآرابيسك في خصوصية بحثيه ، تدفع هذه الموسيقى الشكلانية لملونات الأزرق ، الأحمر الأصفر ، ومابينها من تدرجات اشتقاقية إلى تشكيل لوحة بصرية حافلة ، بالصوفية والجماليات والتي تقحم عين المتلقي للدخول مباشرة في توليفات الأحرف قراءة دلالية تحليلية لنشيد المعنى المقصود ، ولونياً لتأليف العناصر البنائية ، المشكلة لمناقبية التكوين ، وخلفياته أحادية اللون ، في اظهار قصدي التباين شكلي ولوني في آن معاً ، بحيث ، بجد المشاهد متعة ذاتية ، في اكتشاف مكنونات اللوحات الموضوعية ، بمحض ارادة ذاتية ، أعماله بقيت وفية لهويته العربية ، ولخطه العربي الحروفي في صياغات (أرابيسكية) ، لاتخرج قط عن (روحانية المنطقة) واستلهام رموز التراث لعربي وتعبيراته .

٣ ـ محمود حماد (١٩٢٣ ـ ١٩٨٨) :

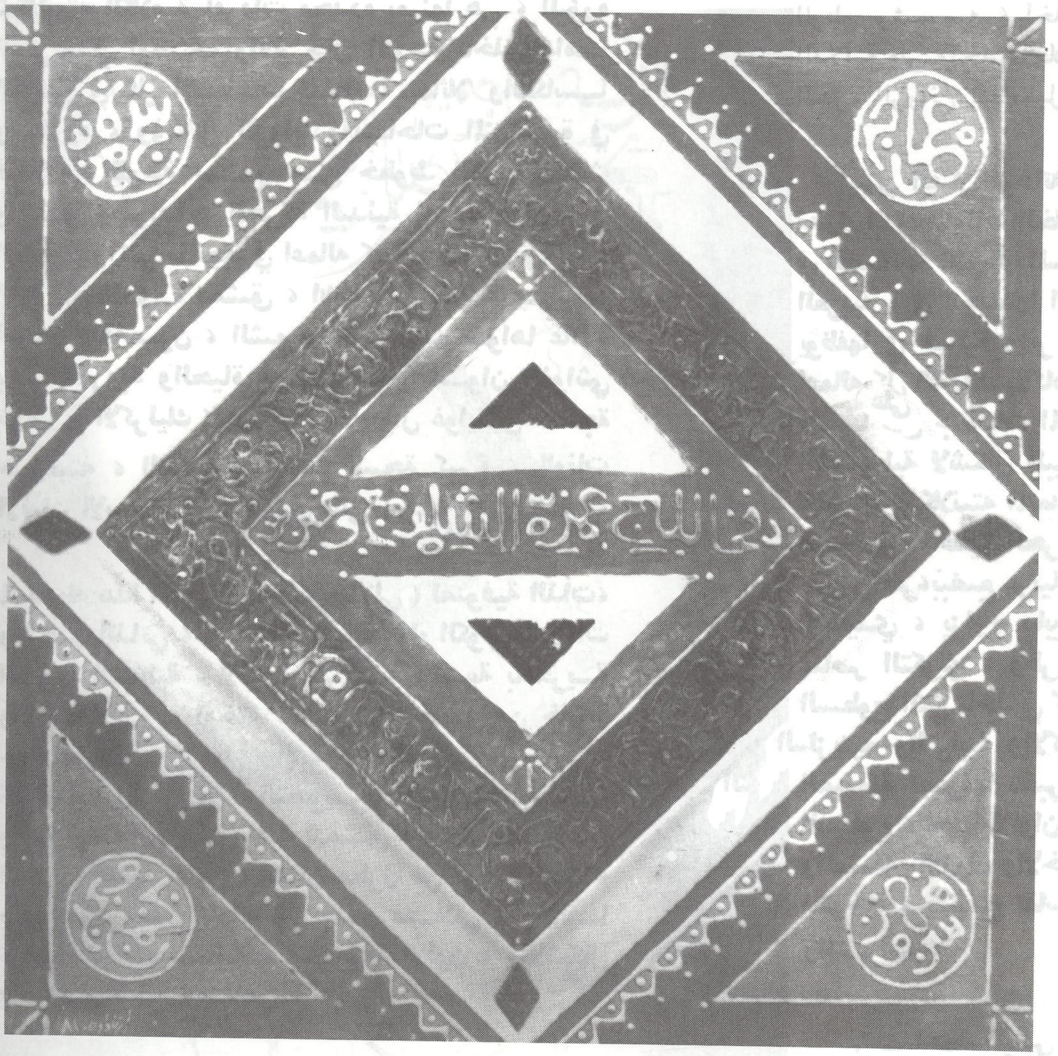
عام ١٩٢٣ . درس الفن في روما عامي (١٩٥٣ ـ ١٩٥٧) وبعد عودته عمل مدرساً للتصوير الزيتي في كلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق ، وتسلم عمادتها عدة سنوات يعود اشتغاله في بنـاء لوحته الفنية التشكيلية الحداثية والتراثية في آن معاً إلى عـام ١٩٦٤ ، حينما أثارت لوحته الحروفية (كتابة عربية) ضجة اعلامية ، ولفته بصرية صارخة ، ونقلة غير متوقعة في اعماله ، نحو تشكيل رؤية جديدة تجريدية خارجة عن مالوفه التشكيلي كمدرس اكاديمي ، وقائمة على قدرات الحرف العربي وتوليفاته المتجاوزة عناصر الآنسنة والتشخيص . باعتباره مكوناً أساسياً يتبنى عليه عوالمه الابداعية ، وانحياز الفنان التام الى هذه الحروفية ، التجريدية المانحة في فهمه لماهية اللوحة بذاتها الفنية ، تشكل مقطوعة موسيقية لمكونات النظام التجريدي (الهارموني) في ملوناته وشكلانيته المنتشرة فوق سطوح الخامة ، منطلقاً من مقولاتـه في هـذا السياق بقوله :

[إن الفـن عالم مستقل عـن الواقـع ، بالرغم من انه ياخذ من هذا الواقع الشيء الكثير ، وهو بعيد عن عالم الذات بالرغم من تأثره به ، انه يمثل عالماً ثالثاً له أسسه ومقوماته الفنية الخالصة](٢٠) .

لوحات الفنان [محمود حماد] عقلانيـة لمنشأ ، صوفية الفكرة التأملية لا تخاطب عين المتلقي ، وحسب وإنما تنفذ إلى عقله ، وخياله ، وتدفعه للفضول ، والتأمل في محرابها فاحصة توليفـات الأحـرف ، وملوناتها وتشكل فضاءات العناق ، مابين الأحرف والخلفيات ، ومدلولات الحالة الوصفية التي لاتدخل كما أشرنا إلى سياقات (الموضوعانية) لفكرة إنسانية أو تشخيصية في مباشرة دلالية ، وإنما تبحر في عوالم التجريد التحويري ، الكاسر لإيقاع الروتين التأليفي مختزلة حكايته البحثية متجاوزة أكاديمياً التصوير المدرسي ، ولتعرج على قدرت الحـروف العـربية ، والتكتابة لتألف لوحة تشكيلية مفعمة (بحروفية الآرابيسك) واكتشاف الذات العربية ، والتراثية ، وهموم الهوية ، من خلال شكلانية التوليف وتجريدبته وتمرير الحرف والكتابة العربية من الجمود الشكلي والأنماط التقليدية ، واقحامها عوالم الحداثةالتعبيرية ، والمعاصرة التقنية في الوصول إلى غاياتها الجماليـة ، الذهنية الخالصة دون مؤثرات عاطفية ـ حسية ، ادبية أو تسجيلية ، وقد استطاع لفنان (محمود حماد) ، من خلال تجربيته ، وموقعه كمدرس ، أن يؤثر في أجيال فنية لاحقه وجـدت في (حروفيـة الآرابسك) مجالاً لاكتشاف ذاتها الابداعية .

٤ ـ محمد غنوم (١١) :

فنان تشكيلي سوري من مواليد دمشق عـام (١٩٤٩) درس الفن في كلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق وتخرج منها عام ١٩٧٦ حاصلاً على الاجازة بدرجة امتياز ، في قسم التصميم الداخلي (ديكور) ، وتابع دراسته الأكاديمية العليا في (طشقند) حاصلاً على دكتوراه فلسفة في علوم الفن عام (١٩٩٢) .



عبدالقادر أرناؤوط

دخل معترك انتاجية اللوحة التشكيلية عبر تقنية الخط العربي الكلاسيكي ، وجد فيه متعة ذاتية ، لتاليف رؤيته الحداثية في توليف جديد لمفهوم اللوحة التقليدية للخط العربي ، مسخراً مواهبه وحرفيته التأليفية ، لدقة ورتابة الحركة الكتابية الإيقاعية للأحرف ، وأشكال الكتابة العربية ، في سياق شكلانية مغايرة ، أهم ما يميزها [الفرادة التأليفية] و [خصوصية البحث التكويني] لآلية الكتابة الخطية المساحية اللونية في تكرارية حاشدة بالتفاعلات البصرية، تجعل من العبارة الواحدة ، مجالاً واسعاً ، لتأليف مناخات تصويرية وتحويرية،فيعوالم التجريد ومابعنيه التماثل الايقاعي لحركة الأحرف ، ومدلولات العبارة . مؤكداً على روحانية الحرف في شكله ومدلوله البصري وحركيته ، وتمثله كمنطوق ومدلول لمعنى ، معطياً لذاته التأليفية حرية تعبيرية لصياغة كتابته في كل الاتجاهات ، مجاورة أو التحام ، في أشكال أفقية تارة . او عامودية أو في صياغات فسيفسائية ، لتأليف المواقف المشهدية داخل لوحاته . جاعلاً من هذه الأسلوبية سمة تعريفية بأعماله ما بين المشتغلين في التشكيل الحروفي محلياً وعربياً ودولياً . واقتحام عوالمه التشكيلية يعني الابحار المعمق بتغذية العين والعقل . في الصور البصرية ، التي توصلها الى مساحة الذهن المتخيل من مدلولات المبنى ، والمعنى القصدي التي يتوخاها الفنان ، وتؤكد ، بالوقت نفسه ، على براعته في ميادين اشتغاله على الحرف . والكلمة . في ديناميه التفاعل الدائم ، مع حروفية الارابيسك ، التي أصبحت أسلوبيته بمثابة مرجعية للأجيال الفنية الصاعدة [١٢] .

لوحاته حاشدة بالكلمات ، والحروف ، والملونات الفاقعة حيناً والهادئة حيناً والمتجانسة في كثير من الأحيان ، تجد في خاصية التكرار الحروفي ، والعباري مجالاً أساسياً في تأليف صورته البصرية ، وأمست

شكلانيته الكلامية لمفردات محددة بعينها هي ، البؤرة المركزية في توصيف واقع حال اللوحة تأخذ مداها الشكلي في كل الاتجاهات تقابلاً ، تماثلاً وانعكاساً ومجاورة ، وفي كل الزوايا والمساحات المنتشرة في فضاءات اللوحة تستعير من خطوط الكوفي والثلث والنسخ وسواها ، الحركة البدئية لعزف مقطوعته الفنية ، وأكثر ما نجد في أعماله كلمات مثل [موطني ، الوطن ، بلادي ، دمشق ، الله ، فلسطين ، عرب ، الشام ، قاسيون ، الشهيد] وعشرات سواها عامرة بحب العروبة والحياة ، تجديدية في الوان الغواشي تارة و (الأكريليك) في غالبية الأحوال غواية في معالجة حروفيته ، التقنية ، ونجد فسحة كبيرة ، لملونات الألوان الأساسية والأزرق على وجه الخصوص ،

لما يحمله هذا اللون من (صفاء دلالي) لصوفية الذات ، والتطهير الذاتي ، والاندماج في الفضاء الكوني ، لمدركات الطبيعة الشكلية ، لآلية حركية مشبعة بالحرية والانعتاق ، وإن لوحته دمشق(١٣) تجسد من خلالها حديث الروح والعقل والإبداع البصري مع توليفات الشكلانية التجريدية والتحويرية ومدلولات المعنى وحبه لوطنه من خلال حبه لدمشق ، ويمكن القول بان الفنان (محمد غنوم) كفنان مطرز من نوع مميز ، يرصف حروفه وكلماته في تصور عقلاني ، وكأنها ترصيعات فسيفسائية ، متجانسة الألون ، والأشكال والكلام في تآخي لامتناهي .

وليد الأغا(١٤) :

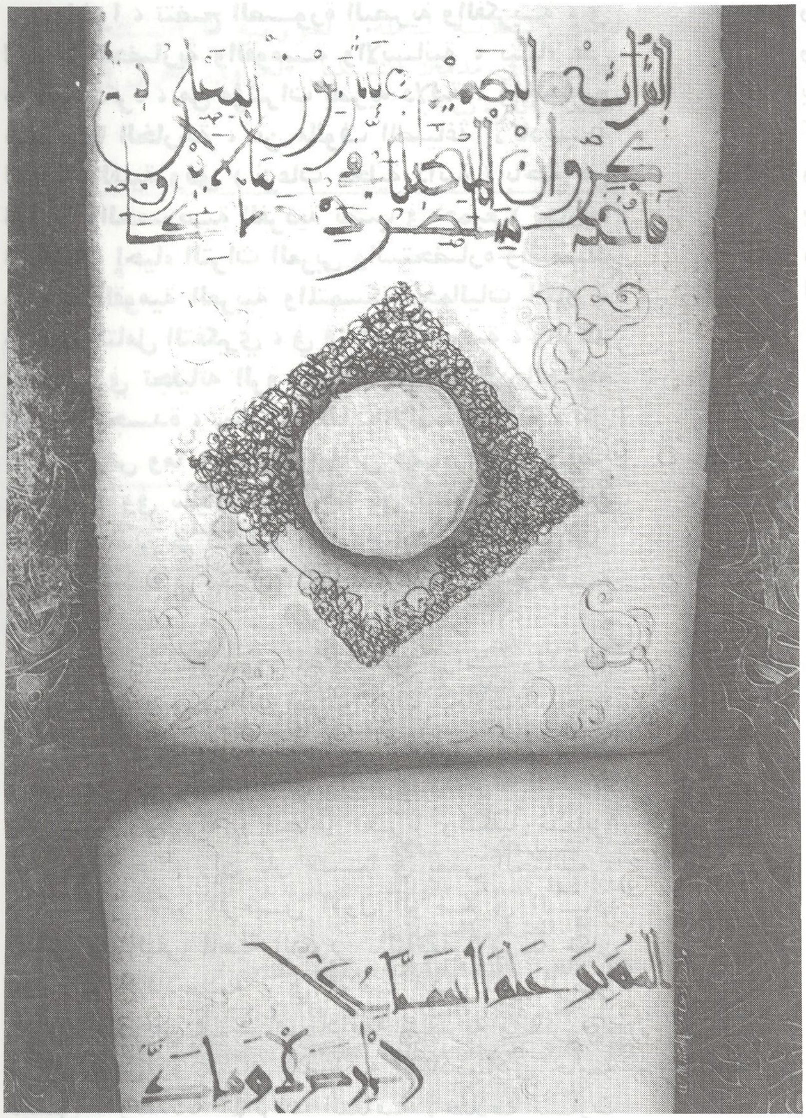
فنان تشكيلي سوري من مواليد دمشق عام (١٩٥٣) تخرج من كلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق عام (١٩٧٩) من قسم الإتصالات البصرية ، يقدم ذاته الجمالية والابداعية في كل معرض جديد بتجربة جديدة يخوض فيها ، مركبه التشكيلي في عوالم (حروفية الارابيسك) إرتقاءاً بالحالة الوصفية والموضوعية ، لايقف في حدود التجربة الأولى ، وإنما يتجاوزها إلى فهم معاصر لإمكانية الخط والحرف ومدركاته الشكلية لفضاءات المساحة التأليفية ، التي تصوغها يداه ، وذهنيته المتأمله أبداً باكتشاف المزيد .

الفنان (وليد الآغا) مولع بالتراث وبالحقب التاريخية المغرقة بالقدم ونبش ركامها سواء بالمثاقفة البصرية المباشرة لمعبر المكتشفات الأثرية المنتشرة في عموم القطر ، أو في جدران المتاحف على وجه الخصوص ، استهوته الأختام الأسطوانية وملونات الفخار وتربة الوطن وشموسه ، أخذت منه الترميزات والمؤشرات الدلالية على مآخذ داخلاً في تفاصيل الحكاية وأسطورة السرد الروائي لتفاصيل الرموز .

يبني الفنان لوحاته وكأنه (مهندس معماري ، مدرك ابعاد اللونات الخلفية الحاضنة للعناصر الأساسية في فضاءات اللوحة المساحية ، يستعير الحروف العربية ، في أبجديتها الأولى (المسمارية والهيرغليفية) يوظفها في فعالية وأثر شكلاني مدروس ، ويكسر في أعماله كل الأنماط الأكاديمية الغربية ، لاخراج اللوحة ، مؤسساً على جماليات المكان العربي في تحويراته البصرية ، التبسيطية لأشكال البيوت ، ووهج الشمس واطالة القمر في شكلانيته المتعددة كهلال ، متعانقة مع مقطوعات هندسية ، خطية الحركة والمدلول ، يزخرفها مابين حين وآخر ، ببضع عربية خاضعة لمقاييس الخط العربي التقليدي ، يزاوج مابين التعبيرات الوصفية لتوزع عناصر التكوين ، وطريقة الأسلبة التقنية لملامس السطوح التي تاخذ في كثير من الأحيان الدسامة اللونية الزيتية والترابية والأكريليك ، ووسواها من الملونات الصنعية تصوغها بخبرة واضحة ، فوق توليفات السطوح ، أحب الألوان إليه (البنيات) المائلة للاصفرار والمعشقة بالأزرق والأخضر ونورانية الحالة الصوفية ، المتوخاة ، يتنسج تقاسيم الخط واللون والمساحة والتراث .

٦ ـ احمد الياس(١٥) :

فنان تشكيلي سوري من مواليد دير عطية عام (١٩٥٤) ، تخرج من كلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق عام (١٩٨١) من قسم العمارة الداخلية (ديكور) وأحد مؤسسي جماعة (٦ + ١) للفنون التشكيلية ، وجد ذاته التأليفية كفنان تشكيلي بعيداً عن اختصاصه الأكاديمي في ميادين التشكيل الحروفي ، وحروفية الارابيسك ، يخوض تجربته الابداعية متميزاً عن سواه في هذا الميدان ، متجاوزاً النمطية الشكلية للخط العربي التي أخذت ميه مساحة لابأس بها في بداياته التأليفية ، ولكنه مع تقدم خبرته ونمو ذاته البصرية ، والتفكيرية ، والتقنية ، وجد في الشكلانية [اللاتشخيصية] ذات الأسس البنائية(١٦) التراكمية لتداعيات المساحات الزخرفية وعناقها مع تجليات الحروف والخط العربي والكتابة في سياقها التزييني والخارجة ، بطبيعة الحال عن مألوفها الشكلي المقنن ، تشكل مع المساحات الارابيسكية متممات أساسية لتجريد الأشكال في صياغات صوفية تثير شهية العين



وليد الآغا

المبصرة والذاكرة التأملية لاكتشاف مدلولات الجمال والمعنى المجازي المقصود ، وتنقل المتلقي إلى مساحات (البوح) الذي نتوخاه الفنان من مقولته الفنية ،والتي تجد في أشكال (المربع) قطع أساسية تأليفية كوحدة، ضرورية لبناء جدار مكونات لوحاته ، البانورامية ، في صياغات اخراجية جديدة،تجد في قطوعات المستطيل شكلاً تأليفياً مناسباً لاحتضان وحدات المربع الجزئية، يصوغها في مجاميع لونية وخطية متجانسة ، في ملونات جامحة في اثارتها الضوئية تأخذ من اشعة الشمس والشرق العربي ، وأجواء ملونات بلاد الشام مجالاً أساسياً لاختبار ملوناته ، البنية والحمراء والصفراء والزرقاء ، وما بينها من اشتقاقات تركيبة ، مستخدماً بذلك عدت تقنيات أسلوبية لتأليف حكايته الشكلانية بطبقات لونية شافة وكتومة لملوناته الزيتية والاكريليكية، أو الأحبار الطباعية وسواها ، كشكلية لونية وخطبة حافلة بإيقاعات الحركة والخصوصية ، ينشرها الفنان بفهم حاذق لماهية التراث العربي ، وأنغامه الطقسية ، في نشد السمو الانفعالي الداخلي للذات الفنية الباحثة في (جماليات المكان) والتصوف ، والحب اللامتناهي في فضاء الحركة الايقاعية التي ترسمها مخيلة الفنان وابداعاته .

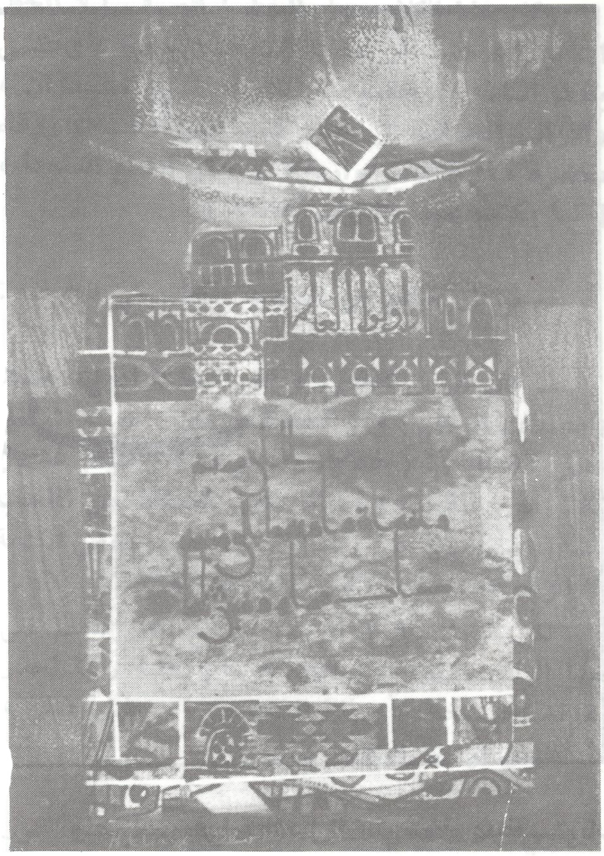
واخيراً ، تتضح الصورة البصرية والفكرية ، في ابعادها الحضارية والقومية والانسانية ، بناء على ما تقدم ذكره ، من مؤشرات بصرية دلالية ، في مجاميع شكلانيتها الخارجة ، عن مألوف الصياغة الاكاديمية للأعمال الفنية وفق (نزعات محلية ذاتية) باحثة عن الهوّية والخصوصية الفردية تصب في جميع (تجاربها البحثية) إحياء التراث العربي واستحضاره والتمسك بالهوّية القومية العربية والمتمسكة بجماليات المكان ، ورحابة التأمل التفكيري ، في قنوات الصوفية ، والزهد الانساني في تجلياته الروحانية ، الباحثة عن الحقيقة المطلقة المتجسدة ، بمكونات الذات الالهية الخالقة ، لكل ما في الأرض وما عليها وحولها من فضاء كوني وعناصر واشياء ، وفي سياق مقارن ما بين تجارب (الفنانين الستة) الذين تم تناولهم كأنموذج استعراضي لتواصل الأجيال الفنية في سياق المنهجية الشكلانية حروفية الارابيسك نجدهم من وجهة النظر الأكاديمية (المدرسية) ، يخوضون المختلف فيه دراسياً ومنهجياً في ميادين تخصصهم الدراسي في ثلاث مجالات أساسية [التصوير ، الاعلان ، التصميم الداخلي] وكل واحد منهم نهل من معينه الثقافي والفكري وذاكرته البصرية ومرجعيته الجذوية ، اتجاهاً تعبيرياً وشكلياً متمايزاً فيه عن الآخر ، وإن كان متسماً في بعض الجوانب . حيث تجلى تأثير الرعيل الأول الواضح في السياق التقني والتأليفي لماهية التكوين بالمثاقفة الأوربية مكان دراستهم الأكاديمية ، في الوقت الذي تأثر الرعيل الثاني الذي بقي في سياق المثاقفة البصرية والفكرية ، داخل الوطن وفي سياق الدراسة الأكاديمية في جامعة دمشق ، وتعددية المؤثرات الثقافية لإختلاف مشارب المدرسين ومدارسهم وأساليبهم ، مما دفعهم للبحث عن الذات التأليفية ، الخارجة عن هذا السياق الأكاديمين المدرسي في توجهات توليفية مغايرة ونجاح كل منهم في خط أسلوبية تعبيرية ، لصيغة باسمه ، أما في سياق المتفق بشأنه نجد جميع أدوات بحثهم وتجارب تدور في فلك (البحث عن الذات الفنية) في مسالك التراث العربي ولحروفية الأرابيسك) المجسد للأصالة والتمايز الأسلوبي والتعبيري ، خروجاً موفقاً عن النزعات المركزية الأوربية والغربية في الفن ، يؤلف كل فنان منهم عالمه الذاتي مستقلاً عن اسلوبية سواه بالرغم من توحد المصادر والرموز والمناهل الجزئية ، متبعاً نهجاً بحثياً تجريبياً مختلفاً عن الآخر من حيث الفكرة ، واختيار العناصر ، والبناء ، الشكلاني ، لمعمارية الحروف ، والخطوط والملونات والغاء صريح للبعد المنظوري (الغربي) ، الثالث والاكتفاء ببعدي (الطول والعرض) والتي تجسد ملامس السطوح والكتل الشكلية متسماً ملحوظاً للحرف والكتابة والدورانية الحركية لموسيقى الألوان والأشكال المشبعة بروحية المنطقة وصفاء الروح ، وتعانق العناصر داخل كل لوحة من اللوحات المنتجة ، نلمس فيها ريح الأرض والانتماء للوطن والأمة ، المجتمع العربي ، كل يدلو بمعينه الفني الشكلاني سابحاً في فضاء التأليف ، والتوليف الحركي للتشكيل الحروفي ، تشكل مجموع أعمالهم لوحة (بانورامية) عربية نورانية الوهج لشكلانية التجريد المثير للأسئلة والشاملة لكل اقانيم البحث الجاد عن الذات العربية في الطبيعية والوجود ، والخلق وجدلية الحياة وديمومتها . ففي الرمق الأخير مبلوراً مقولة وظيفية الفن الاجتماعية والانسانية كرسالة ثقافية وذاكرة بصرية تخلد النفس وتمجد استمرارية الوجود العربي والهوّية والانتماء.

نرى الفنان (سامي برهان) ظلَّ وفياً لحروفيته الشكلانية المستندة الى حرفية الخط العربي في توسع مجازي لحركية الحروف وتوليفات المساحة اللونية ، في خلفيات متوازنة ومخلصة أعماله ولوحات التراث العربية الأصيلة ، عبر مدلولات المعنى بالرغم من تواجده في مجتمع أجنبي مغاير [ايطاليا] منذ أكثر من ثلاثين عام من الزمن .

اما الفنان (محمود حماد) الذي تخلى عن انطباعيته وواقعيته التعبيرية وتاريخه الأكاديمي الحاشد بالمدرسية ، انتقالاً مفاجئاً الى صياغة اللوحة التجريدية المفرقة في شكلانيتها اللاموضوعية ، والتشخيصية والهاربة من صياغات الدلالات الأدبية سارحة أعماله في ميادين الشكل واللون والتناغم الإيقاعي لحركة التأليف والتوازن الانفعالي للعناصر والكونات والملونات . تجسد القيم الجمالية العربية العربية المجردة في عقلانية التفكير ، والتوليف كنوع من المزاوجة ما بين الأصالة والمعاصرة ، بشكل ما أو بآخر. ولا تجاري بقية التجارب البحثية لا من حيث شكلانيتها ، أو ملوناتها ، أو تعابيرها التكوينية ، فهي مستقلة بذاتها ، تجد لها مجالاً واسعاً للخصوصية الفردية في عوالم (حروفية الأرابيسك) .

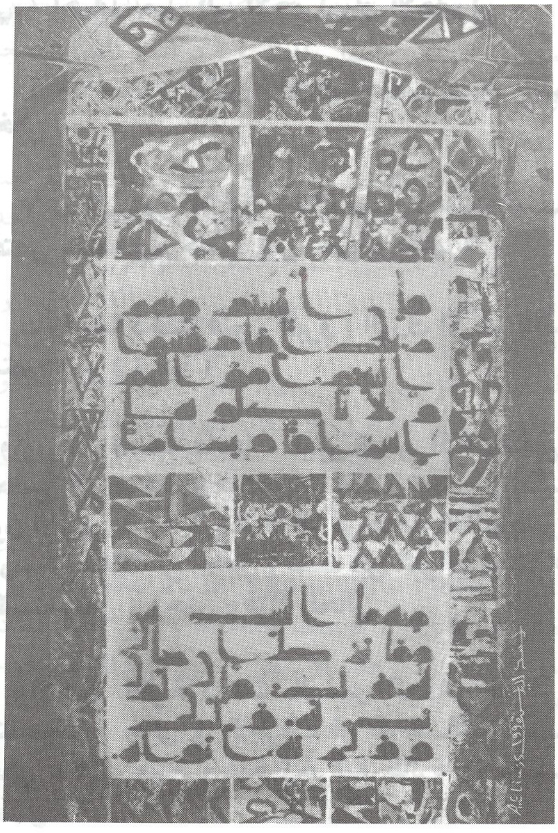
اما الفنانين (غنوم ، الآغا ، الياس) الذين عاصروا الرعيل الأول طلاباً وزملاء متأثرين بهم وبأسلوبيتهم جاهدوا في تأسيس رؤية فنية ابداعية ذاتية مستقلة تماماً عنهم ، لا تقليد ولا استنساخ ولا مشابهة ، كل منهم أوجد أسلوبيته البحثية في عوالمه الحافلة بالخصوصية مغرقة بالرموز التراثية . والهوّية القومية ، تشكل بذاتها والآخرين معزوفة

لونية وشكلانية شاملة (لحروفية الأرابيسك) كلبنة سورية في مدماك التشكيل الحروفي العربي في بقية الأقطار العروبية .



احمد الياس - تشكيل حروفي ▲

▼ أحمد الياس - اعمال حديثة



هوامش الدراسة :

(١) مما جاء في كلمة السيدة الدكتورة « نجاح العطار » وزيرة الثقافة أمام المؤتمر العام التاسع لنقابة الفنون الجميلة على مدرج جامعة دمشق .

(٢) طارق الشريف ـ الحياة التشكيلية العدد (٥٩ ـ ٦٠) السنة الخامسة عشر ـ ١٩٩٥ .

(٣) طارق الشريف ـ الحياة التشكيلية العدد (١٢) السنة الرابعة ـ ١٩٨٣ .

(٤) حوار مسجل مع سامي برهان أجراه عبد الله أبو راشد ـ تشرين الأول ـ ١٩٩٨ .

(٥) أدلة المعارض الفردية والصادرة عن مديرية الفنون الجميلة في المعارض السنوية .

(٦) الحياة التشكيلية ـ مجموعة مقالات عن أدهم اسماعيل ـ العدد (١٣) السنة الرابعة (١٩٨٣)

(٧) طارق الشريف ـ الفن التشكيلي في سورية ـ المنظمة العربية للعلوم والثقافة (اليكسو) ـ ١٩٩٧ .

(٨) طارق الشريف ـ الحياة التشكيلية ـ العدد (١٧ ـ ١٨) السنة الخامسة ـ ١٩٨٥ .

(٩) دليل معرض فردي للفنان صادر باللغة الايطالية شامل لكل تجاربه البحثية .

(١٠) طارق الشريف ـ الحياة التشكيلية ـ العدد (٥٥ ـ ٥٦) السنة الرابعة عشر ـ ١٩٩٤ .

(١١) كتاب خمسة فنانين من سورية ـ صالة دمشق ـ ١٩٩٦ .

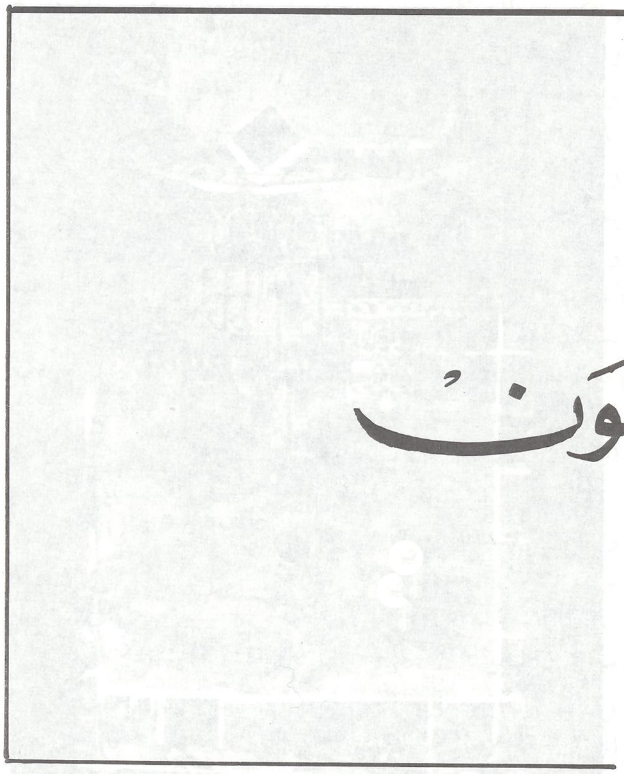
(١٢) عبد الله أبو راشد ـ في تجربة الفنان محمد غنوم ـ جريدة البعث ـ العدد (١٠١١٥) ـ ١٩٩٦/٩/٤ .

(١٣) عبد الله أبو راشد ـ قراءة في لوحة دمشق ـ مجلة الرواد السورية ـ العدد (٦ ـ ٧) ١٩٩٦ .

(١٤) قراءة لمجموعة صور ضوئية عن لوحات وأدلة معارضه الفردية .

(١٥) عبد الله أبو راشد ـ التشكيل السوري المعاصر علامات مميزة ـ دمشق ١٩٩٧ .

(١٦) قراءة مباشرة لأعمال الفنان في محترفه الشخصي ـ تشرين الأول ١٩٩٨ .



الخـط واللون

خالد الساعي

الخـط

قديماً ، كان الحبر المتعمل هو الأسود،في الكتابة، والورق يميل إلى الصفرة ، أو احد درجات اللـون البني ، ولوصفات القديمة تفيد أن اكثـر الألـوان استخداماً هو (الاسود) . مما جعل النقاد يميلون تسمية هذه المعالجة (بالجرافيكية) أسوة (بالجرافيك المتعارف عليه على أنه أسود وأبيض ، والخطاط يدعى (كاليغرافي) .

مع انها نظرة فيها من السذاجة قدراً كافياً ، حتى الأسود درس من حيث درجة حرارتـه أو برودته ، أو حتى شفافيته أو مقاماته ، أو تعطيـره ، أو خلط الكافور معه .

ونبدأ بدراسة الإضاءة على اللون ، مـذ بداية الجهود تنعالى النهوض بالخط ، عندما قاموا بتزيين المصاحف والتباهي بالتنهيب ، والزخرف .

واصبحت قراءة العمل الخطي تتخذ عدةمستويات:

١ - المستوى الأول : مستوى الكتابة وهو العنصر البصري الأساسي ، ويكون لونه على الغالب غامقاً أسود، بني ، أحياناً يميل إلى الاحمرار أو الإخضرار .

٢ - المستوى الثاني : الزخرفة التي تحيط بالعمل الخطي .

٣ - المستوى الثالث : التذهيب : حيث هنـاك مختص بالتذهيب حصراً تأتي جهوده بالنهاية .

- ولاحقاً دخلت فنون الآبرو [الورق المرخم] الذي اشتهرت به (تركيا) .

ولون الأرضيات فاتحاً ، ليس بأبيض اذ كان التقهير، وتحضير الورق وطلاؤه بالطبقات المثبتة تحتم أن ينكسر اللون الأبيض ، وهذا شائعاً كما في مخطوطة البوصيري أو رسالة سلامة بن جندل [بخط ابن البواب] وكتابات (المستعصمي) وحتى وقتنا الحالي .

والأحبار الملونة دخلت بالعنصر الجمالي الزخرفي والتذهيب ، جرى في الأطراف أو بفراغات العمل الخطي ، على هيئة وحدة زخرفية طائرة في فضـاء العمـل .

وكل هذا الكلام حول الخط [الصرف] لا الخط التزييني ، حيث أن بعض الكتابات الكوفية ، وحتى بخط الثلث ، وخصوصاً المكتوبة على الجدران ، والأواني الجمالية ، كانت تكتب على أرضيات زرقاء مخضرة ، أو غامقة تركوازية ، أو حتى القطع السوداء ، [كما يكتب عليها بالألوان الفاتحة] .

ثم ننتقل للتكلم عن الصعيد الكلاسيكي للحرف :

ـ كان العمل الخطي ، قد اكتملت أدواته عند (مصطفى الراقم) و (الحافظ عثمان) حيث يشتغل بعمل الخطاط : (خطاط ومزخرف) وأحياناً فنان ثالث هو (المذهب) أحياناً يكون الخطاط هو المذهب كما [اسماعيل حقي] هذا لأن التذهيب يخص الكتابة لا الزخرفة [عندما تكون كتابة مذهبة] .

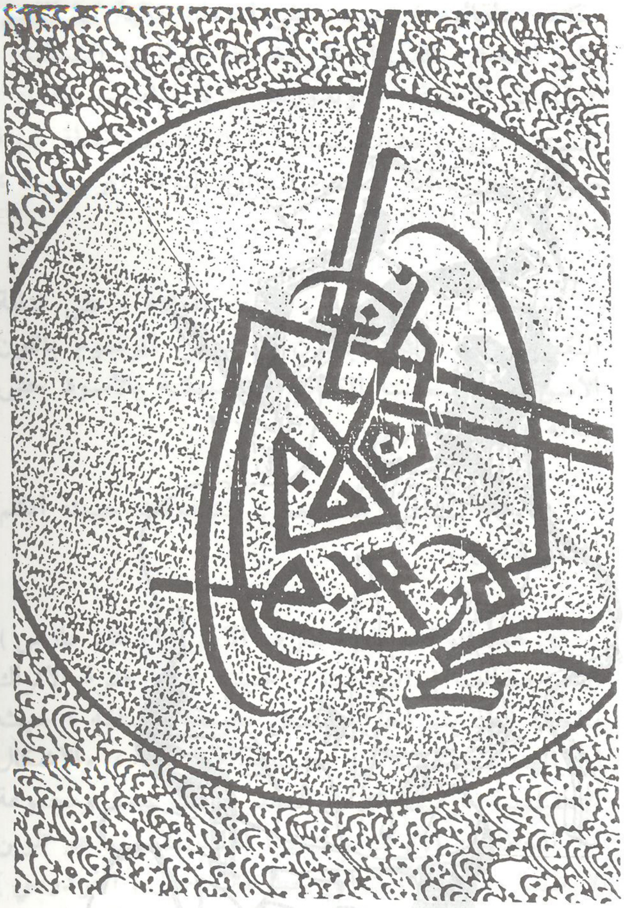
لكن العمل بالزخرفة كما يجتمع أهل الخط على هذا الرأي يضعف من الخطاط ، ويسلبه زمناً أجدر به قضاءه بالخط . وهذا التخصص أمر علمي عملي ، يساهم في توجيه العطاء ودفعه .

وفي وصفات الأحبار : يطالعنا على القالب اللون الأسود ، أو درجات البني المائلة للإحمرار ، و الإخضرار .

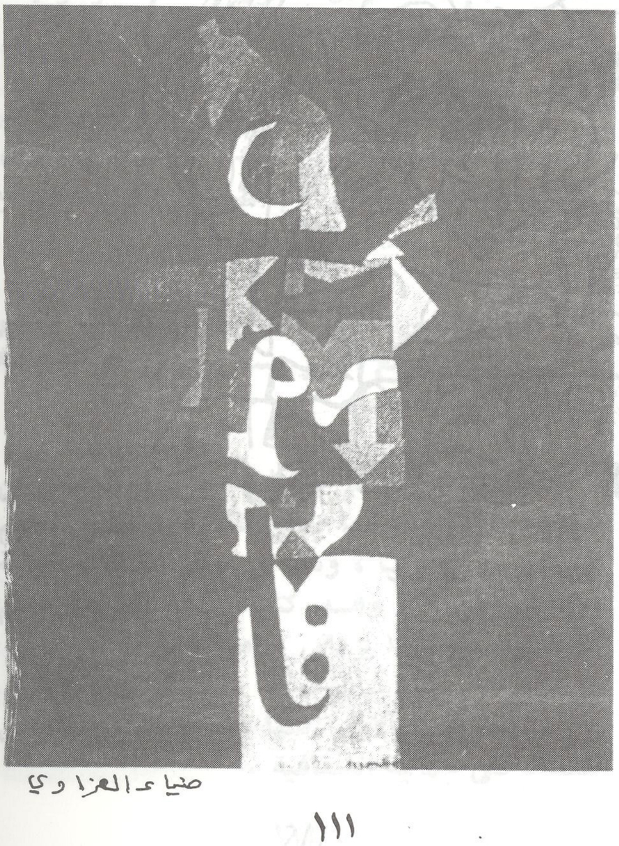
وفي الأعمال الكلاسيكية كان (لون الحرف) يدرس مضافاً لعناصر العمل كاملاً ، [دراسة العمل كمجموع وكما أسلفت يكون غامقاً إلا ما ندر] .

في الفرامانات ، والخطوط التزيينية ، والمراسلات السلطانية ، كان يرافق الطغراء المذهبة وحدات زخرفية حرة ، [ضمن العمل الطولاني : حيث هذا هو الشكل التقليدي ، لهذا النوع من الكتابة] ، وهذا التذهيب يؤطر ، ويكحّل [بلون أسود] ، ويدرس لجانبها اللونين الأخضر والأحمر ، بدرجات مدروسة متآخية ، ثم تتابع في الأسفل التواترات الكتابية [بخط الديواني الجلي] ، وفي السابق ، كان نوعاً من الإجازة لكن التطور أحل [الديواني الجلي محله] ، تتابع عدة أسطر لتشكل تناغماً مع بعضها ، وتؤكد حضور الطغراء العلوء ، وسبحانها في فضاء المخطوط ، وكأنها طائر أسطوري ، يبسط جناحيه ، على حقل نموذجي من الأحرف ، وهذه الأسطر بحبر أسود أو من درجات البني .

والتصميم فيها لشكل (الطغراء) بينما الأسطر



لوحة للفنان نجا المهداوي



ضياء العزاوي

بين الخط والخط

عمل يُقارب بين خط "١ه" وخط الرسم "١" خط الخط

تكتب بتلقائية ، تستند على أستذة عالية لها القدرة على التحكم بالفـراغ ، وضبط الموازين الشكلية ، لإيقاعات الأحرف ، وبدورها تترك تباينات بيضاء ، لتستقر فيها وحدات مذهبة ، أو توضع نقطة كبيرة حمراء ، في بداية السطر لتماثل النوتة الموسيقية ، وكأنها بداية السلم الكلامي .

وفي مراحل متقدمة ، جرت العادة ، على كتابة النقط بهـذا الخط باللون الـذهبي المرسوم باللون الأسود ، انسحبت الكتابة الكلاسيكية بالأسود حتى بداية القرن العشرين .

[ولا أستثني هنا بعض الشذرات حيث أتكلم بشكل عام] .

في هذا الوقت كان بالطرف الآخر في (بلاد فارس) الأمر مختلف [الـوقت : حيث نفس فترة الأتراك بالخط] إذ يتم إخراج العمل بطريقة مختلفة ، حيث أن الهندسة تقل على حساب الأقواس ، والأشكال الإهليلجية ، رغم أن [أسعد اليسلري] ومجموعة من الخطاطين الأتراك ، تنبهوا لذلك الأمر ، هو تلوين الأرضية ودرجته ، كما في مخطوطات حول [الفردوسي] الأرضية ودرجته، كما في مخطوطات حول [الفردوسي] نمط الإخراج فيه الزخرفة على الأطراف رشيقة تميل للحركة ، إضافة لميلان بمحور المساحة الزخرفية ، التي تتناسب وفضاءات هذا الخط .

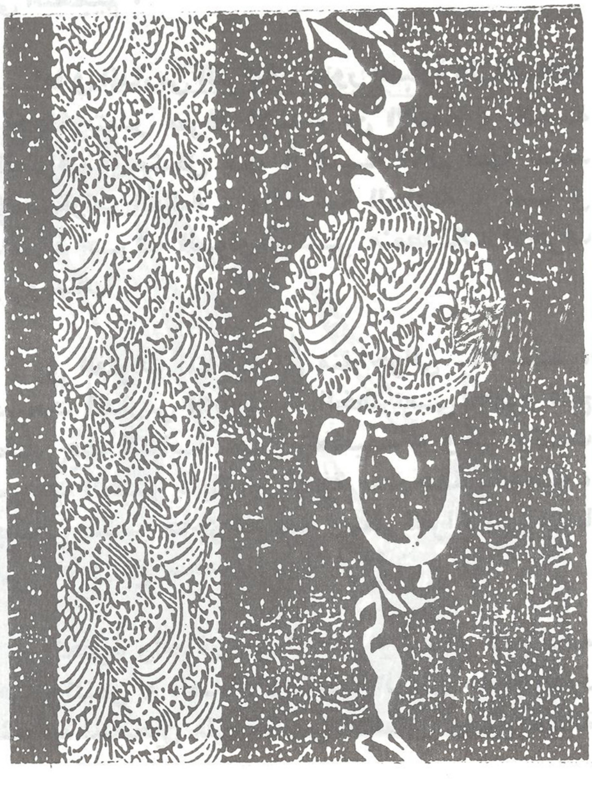
وابتدات عملية تدخل الألوان بشكل مدروس على لون (حبر الكتابة) وهذا ما نريد ، الخطوط في (ايران) منذ بدايتها اعتمدت على (إحساسين) في التعامل مع حبر الكتابة :

ـ الإحساس الأول : الاحساس الجاف بالحبر [حيث التعامل مع الحبر بشكل يجعل حركته باديه للعين] رجفة القصب .

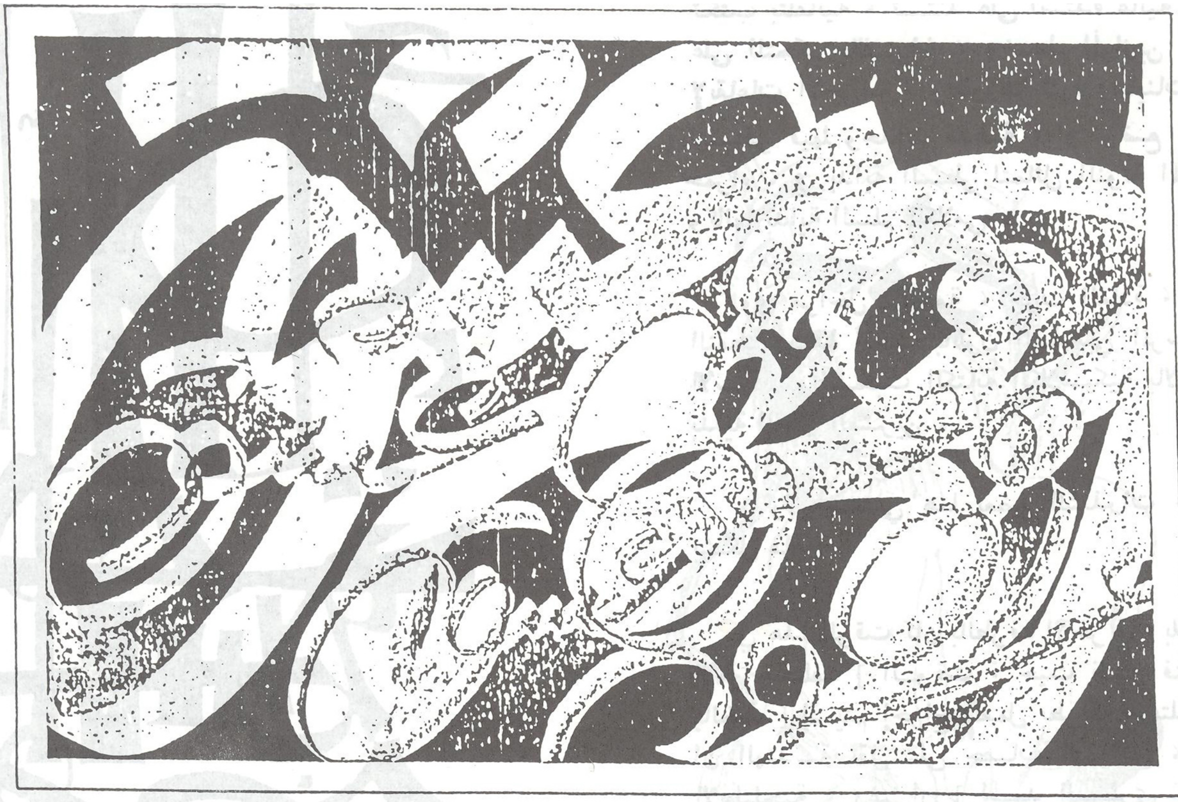
ـ الإحساس الثاني : وفيـه يزيـد الحبـر عن الحاجة المطلوبة ، مما يعطي للكتابة ، مظهر الحجم المستدير في الحرف ، وهذا في معظم الكتابات الجلية (تعليق جلي) ، وقـد كتب بهـذه الطريقة معظم الخطاطون بإيران « يزداني ، أمير خاني » .

ـ الطريقـة الأولى فيها دقة وحـذر بالتعامل للحفاظ على جمالية الشفافية .

أحمد شبرين



خليل الزهاوي



جليل رسولي

والطريقة الثانية : تعتمد على اداء مختلف فيه تنحسر المادة المدونة (الحبر في طرفي الكتابة) مما يظهر الشفافية بوسط الكلمة] خصوصاً إذا حوت الكلمة على مد"] .

و [مظهر ممتليء بالحبر] : البعض اعتبر هذا ماخذاً على (المدرسة الإيرانية) بالخط إذ أنه هنا تنتفي الدقة والحساسية بالحرف وتموت بعض زواياه لصالح استدارات يقتضيها تكوّن المادة الحبرية على السطح .

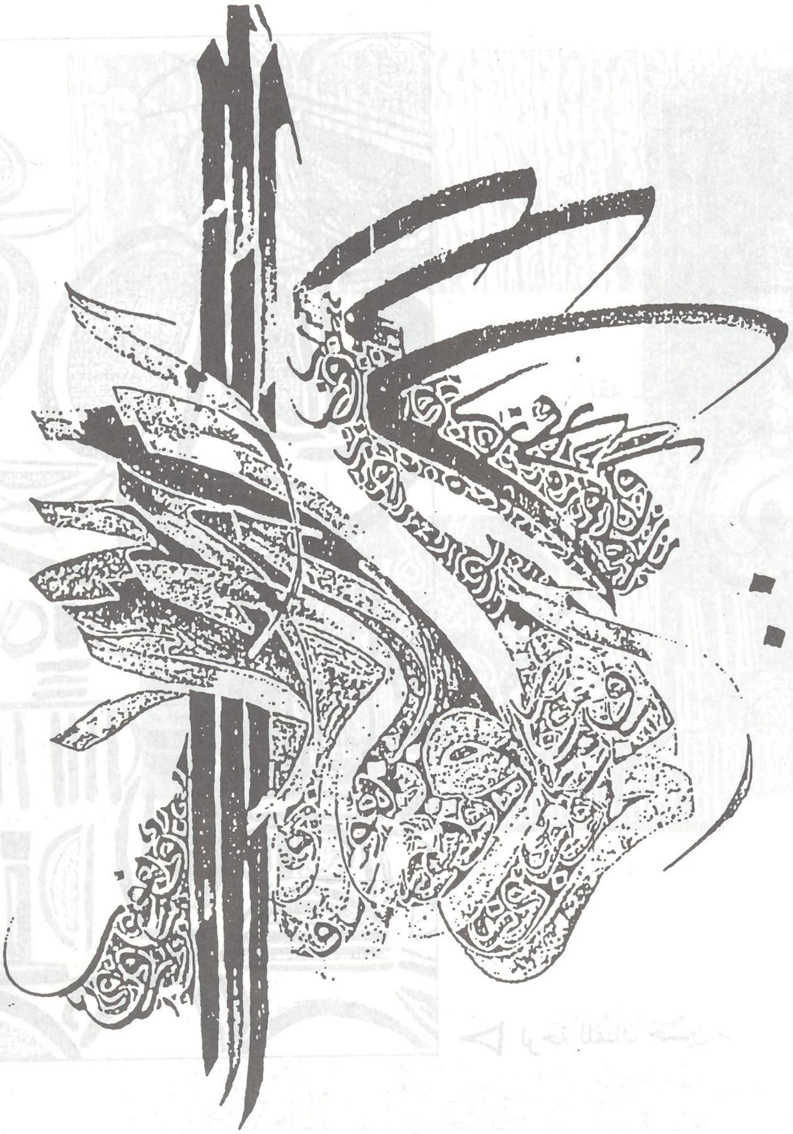
وهناك من يخالفهم في هذا الرأي : حيث أجدها طريقة ومنحى في التعبير (متصل المدرسة المائية بفن الرسم) تعبيران هما : الأول (جاف) والآخر (مائي) رغم انه وجد توسط بين هذين النوعين تحدد في كتابات التعليق العادي [وهو حجم وسط من هذا النوع من الخط] وتتجلى في كتابات [عباس أخوين ، بختياري ومعظم اختصاصيوا هذا النوع] .

— أكثر الخطوط التي كتبت بالحبر احتواءً للمادة هو خط التعليق : حيث النوع الثاني منه حول الحرف الى التحجيم .

اما في المدارس التركية : تدور العبارة على السطح، واحياناً يتعذر معرفة الإبتداء من الإنتهاء ، بكتابة الحرف أو بشكل ادق ، تقنية القلم فيها تعتمد الإستدارات العالية ، والحرفية الحاذقة ، كما في دائرة حرف الواو وأكثر منعطفات الأحرف وترويساتها .

وفي الفترات المتاخرة أي منذ حوالي ١٠٠ سنة ، اصبحت المدارس الإيرانية بالخط تعي مفهوم فتح الخط خط الكتابة على الخلفية ، وحيث كتبت بدرجات الحبر ، بألوان خفيفة متدرجة بالخلفية ، وبالتالي ينكسر حاجز السطح وينظم للفراغ لكن هنا بقي التعامل مع سطحين بينهما فراغ :

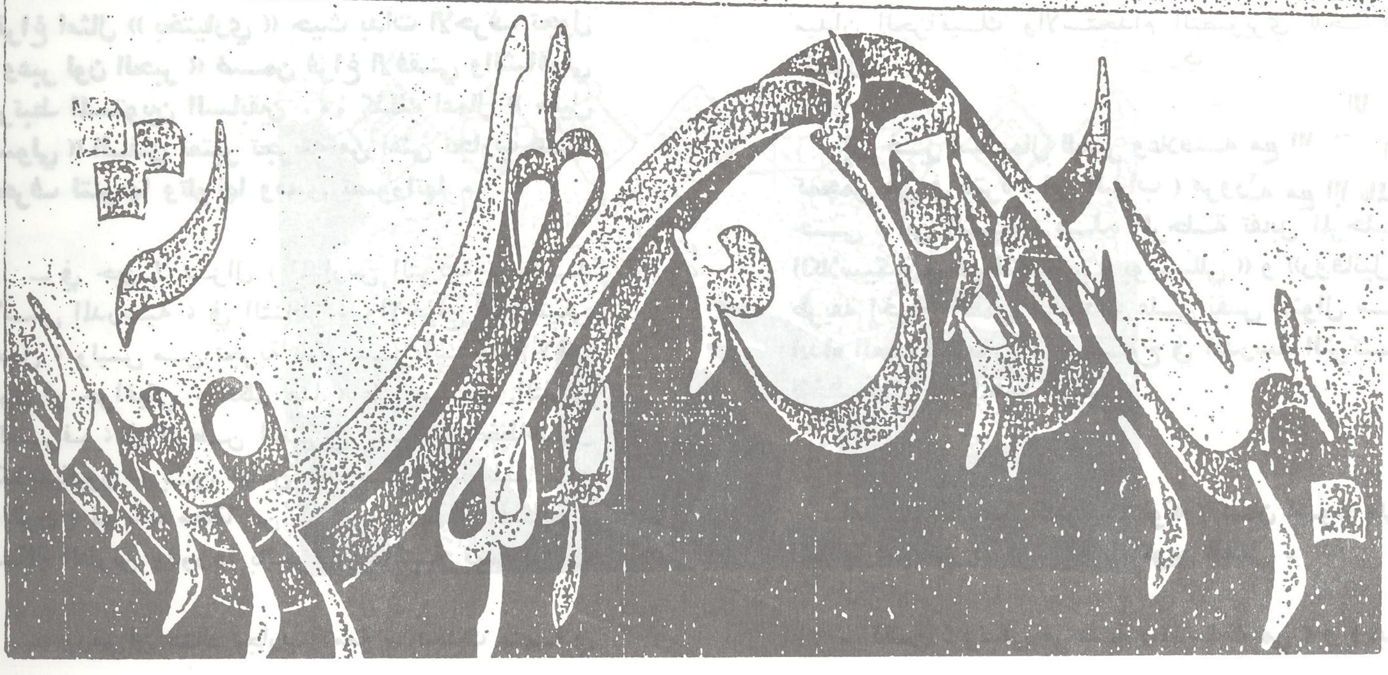
الخلفية واحرفها من الأسفل والسطح تطفو عليه احرف النص أو العبارة الأصلية ، الى أن جاءت جهود الشباب المتفتحين على مدارس التشكيل ووعي مسالة



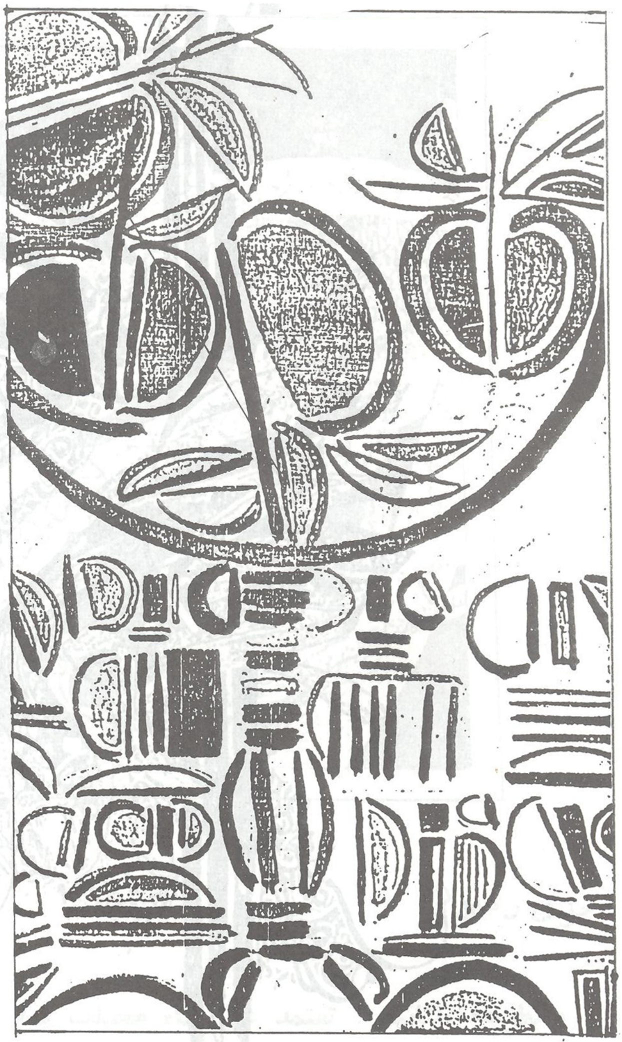
حسن المسعود

لوحة للفنان

جليل رسولي



من التجارب الملونة الأخيرة لجليل رسولي



لوحة للفنان حسين ماضي

الفراغ امثال « بختياري » حيث بدأت الأحرف تجول « وعبر لون الحبر » ضمن فراغ الأفقي والشاقولي لترتبط المستويين السابقين ... كذلك أعمال « جليل رسولي » الذي تعتبر تجربته من أغنى تجارب هذا الحرف لتنوعها وتلوّنها ومدى تصوراتها .

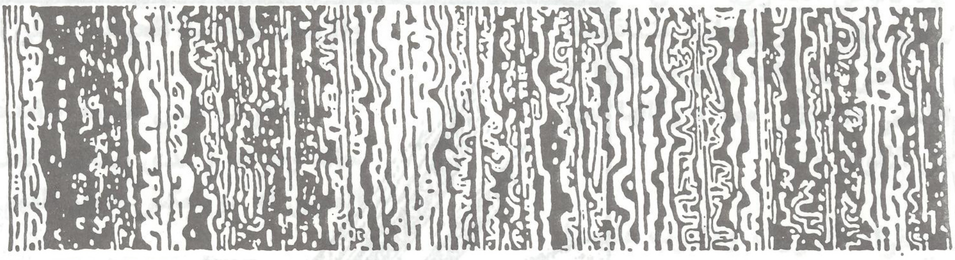
– في حين لا تزال (المدارس التركية) تعتمد الأسس المدرسية ، في التناظر ، والإخراج الكلاسيكي للعمل ، وليس من تجربة تذكر على استخدام لافت ملون أو جرافيكي ، أتكلم هنا ، على صعيد التلوين بالحرف ، في الوطن العربي يتوزع الخطاطون الكلاسيكيون ، بين هاتين المدرستين وتعاملهم مع (اللون) لم يأت مطلقاً عن طريق وعي لهذه المسألة ، مسألة التلوين ودورها بالحرف العاكسة فهمه .

– ورغم أن هناك تجارب لامعة سأتحدث عنها في ميدان الجرافيك والاستخدام التصويري للحرف أقول :

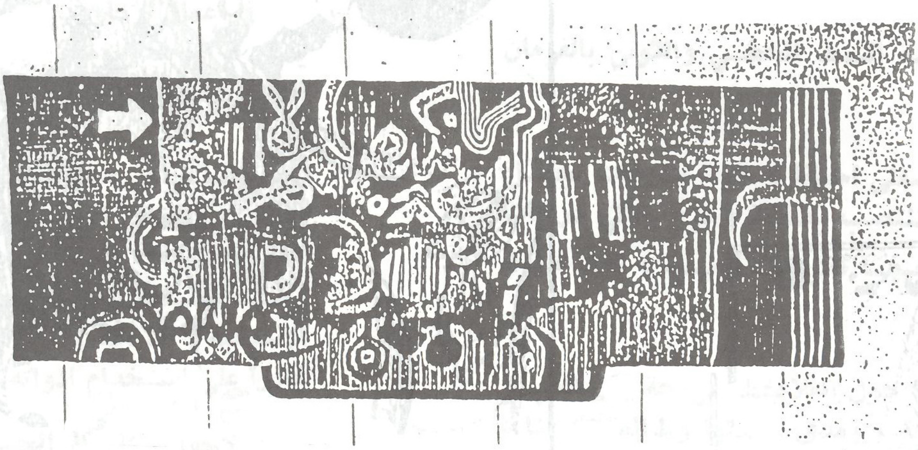
إن خير استعمال للحبر وعلاقته مع اللوحة ، كمجمل هي في فترة (ابن البواب) مروراً بالمستعصمي حتى (ابن الشيخ) هذه المرحلة تقابل المرحلة الكلاسيكية في فن التصوير « بوتشيللي » و «روفائيل» طريقة إخراج العمل ، امتدت على نفس المنوال من ابتداء العهد العثماني ، ورسوخ في المدرسة التركية للخط حتى يومنا هذا تقريباً .

اما على صعيد الحرف (لونه) كان أسوداً على الغالب ، ويأتي كهيكل عظمي لتكوين العمل .

– لكن : وتبقى مرحلة (المستعصمي) و (ابن .



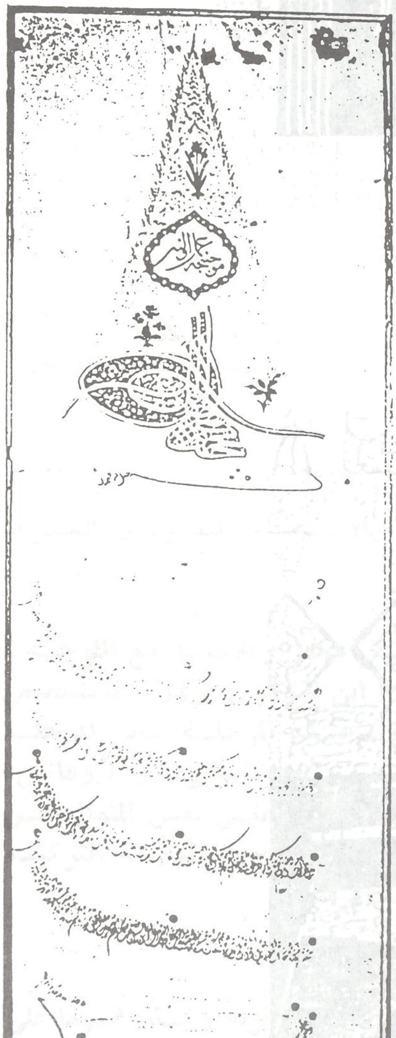
سعيد عقل

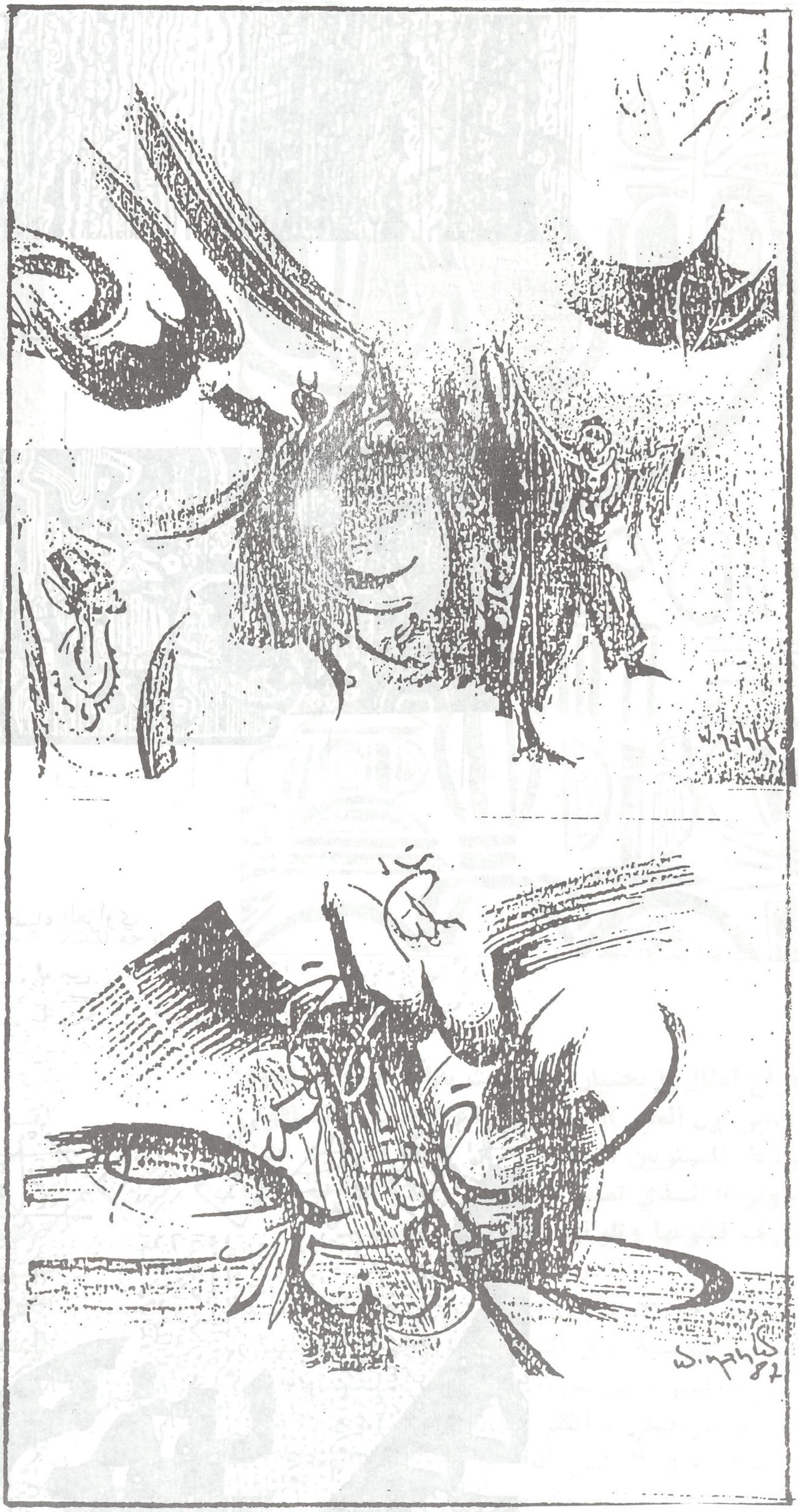


ضياء العزاوي

رشيد القريشي

تابع لبحث
الخط واللون
وهذا نمط
الفرمانات
والنياشين
والمراسلات
السلطانية





وجيه نخلة، هباري ١، مولية ٢

الشيخ) وهي ما (أدعوه بالوعي البصري) العالي لتوزيع اللون ، يعتمد على شرقية عالية ، وروحانية متناغمة للزخرف ، والتشكيل وحتى لحركات الإعراب فيها ، وعي تكاملي بتوضع الأحمر والأخضر معاً ، وكأنها تعي مبدأ (نيوتن) في تكامل الألوان .

أو بعض القطع الصفراء اللون ، ومكتوب عليها بالبنفسجي ، تؤكد عدم عبثية الوعي لتكامل اللون ، بشكل عام العمل الخطي ، دافيء لونياً وعلى الأقل يميل للدفء .

ويمكننا دراسة النمط الخطي واللّوني بالفرمان السلطاني :

وخطوطها السفلى أحياناً ، ملونة بدرجات تجعل الطغراء العليا ، تنتصب بصلابة وحزم وتأتي درجات البني الفاتحة ، فيها تحريكات لونية ، نقط حمراء تزيينية .

والحديث هنا حول العلاقة بين درجة لون الحبر مع العبارة البصرية ، ومدى الوعي لهذه العلاقة هنا ، لا أتهم الخطاطون بالتقصير (إذ أن العمل الكلاسيكي يقرأ كمجموع دون فصل الخط عن باقي العمل) إنها (مرحلة كلاسيكية) تكاملت عدتها وطريقة إخراجها رغم تنوع المنطق بين مدارسها .

● فما حال الخطاطين الحاليين :

يتوفر الفهم عند بعض أعمال (رسولي) وبعض الإيرانيين ،حيث كتب بطاقة الحرف الشكلية،واللونية بإلغاء الأرضيات الزخرفية والإطارات ، أيضاً حيث وحدها الحروف ، تجوب فضاء العمل هنا ، وصلنا لجمالية الحرف المحضة ، اشتغل (حسن المسعودي) ضمن هذه المفهومية في بعض أعمال تحوي تلويناً كبيراً بدرجات اللون والاعتماد على إطار أبيض للعمل لعزل (المناخ الحرفي) عن التأثيرات الأخرى والتي كانت تصب في تكامل العمل

وأعتبر هنا صعود سلم التشكيل، من منظار عالي، بإلغاء الوحدات الزخرفية والإعتماد على الحرف والعبارة .

وبشكل مُركّز : تعتمد على الحرف ، وطاقاته ، والتخلي عن التزيينات والاستنادات الجمالية ، الفهم لهذه المسالة ، ينبغي أن يأتي من فهم طاقة العبارة ، والإيمان بإمكانية الحرف ، على التشكيل والتلوين .

فالحرف ليس طبيعة جامدة : هو كيان بذاته له حالة وظرفه ، مدى إيماننا بقدرته تنبع من فهمنا العميق له ،وينعكس حجم الفهم عملياً بصياغة العمل.

وفي المحافل الخطية : يُراعى انسياب الحبر على الروق ، لضمان عدم الرسم بالعمل الخطي .

في أعمال : داوود كباش (خطاط تركي معاصر) يمكن قراءة هذا بوضوح حيث يتمتع بتقنية عالية ، في التعامل مع الحبر ،والورق،وبالتالي مع أدواته أجمع.

أيضا تراعي هذه الناحية كي لا نقع باشكال صناعة العمل ، وبالتالي الذهاب لروحانيته ، التي تعتمد على تلقائية الكتابة ، التي بدورها تستند الى خبرة كبيرة وصلت لصناعة الخط البحتة ، وأحياناً تتحول هذه الإنسابية [الشافة] الى استعراض ، على أن الخطاط قادراً على استخدام أدواته بشكل بارع .

في حين يفشل صانعو هذه الحساسية ، إذ أنها لاتسكب لاحقاً على العمل بل هي نبضه وجريانه انحصر إدراك هذا الدور (بالمدرسة التركية) على البراعة التقنية إذْ لا نرى جهوداً للخروج بعمل يقتفي هذا الأثر ، الخط في (تركيا) مدرسي فحسب يصل لحدود وذرى الكلاسيكيين القدامى ، لكن : لسان حالنا الخطاطين نعيش هذا القرن هل نكتفي ، أن تكون للماضي أو حتى صوتاً يضاهيه ، إلا من بصمة حداثوية ، أو محاولة لتقديم خطوة للامام أكثر من لعب على هذا الوتر هم العرب الأصل : في (سورية) و (المغرب) و(تونس) و (العراق) و (لبنان) وسنستعرض هذا في بحث دخول الخط على التصوير الملون والاستخدام الجرافيكي له .

بين التعبير والحال

على سبيل المغالاة ، كان أحد الخطاطين يرتمي في برميل ماء ، أثناء كتابته للخط ،هذا على سبيل دوام الطهارة : يبقى طاهراً لقدسية فنه ، أو لأنه يتعامل مع (نص إلهي) فعليه ضمان طهارته ، وهذا من شدة الخشوع والروع والمسؤولية .

— *(لا يمسه إلاّ المطهرون)* صدق الله العظيم.

لعل العلاقة المتبادلة ، بين الخط والخطاط ، مسألة مفروغ منها ، قديماً كان شيخ العلماء (محمد عزت) أو (الشيخ فلان) ، أو قبلة الكتاب ، أو حافظ القرآن ،[معظم الأسماء ترتبط بالثقافة] تلتصق بالعلم الديني والدنيوي ، فكان الخط ، وطبيعة عمله به ، يسبغ على الخطاط حالة التقى ، والتهذيب حيث يمكنك معرفة الخطاط ، من إيقاعه وسلوكه .

وبالتالي ، ينعكس الخط سلوكاً على كاتبه ، وبشكل عام [الخطاط حليم ، لصبره على الكتابة] و [الخطاطون والخياطون يأكلون من أعماق عيونهم] مثل قديم .

الخط يهذب النفس ، ويثقفها ويعلمها الحلم الذي هو سيد .

كذلك التواضع : ففي كافة التذييلات والتواقيع نقرأ : [كتبه الفقير ... كتبه الفقير لله ، كتبه من لا قدر له ولا قدر ، نسقه أضعف العباد ، رقمه الحقير الى رحمة ربه القدير ، كل هذا التواضع ، والخشوع من أثر الخط على الخطاط .

والرفعة في التواضع

هنا ادخل للحديث عن الحالة :

ويمر الخطاط بمرحلة طويلة من التدريب ، حتى ينفتح له الخط ، وكان الخط يشرق من داخله [هندسة روحانية] وقد يفشل ولا يوفق الخطاط أحياناً .

لعدم جلاء افق الخط له ، وهذا له دور بحالة الصفاء الداخلية ، اجمل الأعمال التي كتبت ضمن التمارين ، الغير مصنوعة ، كتبت بعاطفة ساخنة مباشرة ، وهذا ما يؤكد عليه في الروحانية بالخط وغزارة التعبير .

المسألة ليست مسألة قواعد فحسب ، القاعدة للدخول الى عالم ارحب ، ومفتوح للتعبير ، بالخط ، والوصول الى الخط ، تأتي كمسألة تتويج لرسم الحرف في البداية تدرّب الناشئة على رسم الحرف ،ليتسنى لهم فهمه وإدراك إبعاده ، ثم تبدأ مسألة التمرين الخطي .

والتمرين يمتد طويلا ، فنعرف ان الخطاط يستمر لساعات متواصلة ، ضمن هذه الساعات قد يتفتح له الخط ، وقد لا يفلح ، وهذا يرتبط بعدة عوامل ، أبعد من المسألة التقنية لها علاقة بالنفسية ، وحالة التوازن الداخلية ، إضافة لصحوة الخطاط الكاملة .

عمل للخطاط المُبدع أحمد قره حُصاري

في هذا التواصل مع الحرف ، يمارس الخطاط نوع من الصلاة كما يقولون . عندما يكتب يمر بحالة من التعبد والتسبيح تتجلى في تواصله الكبير مع عمله.

وان دخول الحالة الخطية ، يشبه دخول الحالة الصوفية إنفصال عن الخارج ، والانفتاح على العالم الداخلية ، اضافة لصحوة الخطاط الكاملة .

وينصب لتركيز على فنه ، إن قطع الصلة مع الخارج ، أو ضمان التواصل مع الداخل ، أو بشكل اصح السيطرة على النفس ، وعلى هجرة التأثيرات الخارجية الآتية من المحبط .

احياناً :

إذا لاحظنا بعض الخطاطين ، اليد لا تزال تمارس الخط ، رغم انه بحالة عادية تماماً ، كالمسحوب بالخط ، حيث تستمر اليد الكتابة بالهواء . او التاثيرات بالأصابع [يتحول الفعل من إرادي ، نحو اللاارادي ، كالتنفس] .

إنه فعل صار بها إراديا : يستيقظ في حالات كثيرة ، تدل على مدى الهوس والتعلق .

يقول حسن المسعودي [الخط المرسوم على سبيل للخط المخطوطة] والتفريق بينهما ، هنا مسالة حساسة جداً يجب توضيحها والقاء المزيد من الضوء عليها .

فاذا كان الخط المرسوم هو سبيل للخط المخطوط فينبغي معرفة اي خط مرسوم [هو رسم] الخط ، حسب نوعه ، [ثلث ، ديواني] وهذا الرسم لمعرفة شكله الكامل ، وإمكانية ضبطه والسيطرة عليه ، وبعدها لتبدأ مسيرة القلم ،للوصول الى الخط بالتمرين

وفي فن الرسم ، نعرف شيئا هو الخط ، هذا الخط في الاستكشاف ، أو الرسوم السريعة : هو خط موجز للشكل ، على سبيل السرعة ، لاخذ معالم اساسية للتكوين ، خلال ضبط نسب التكوين ، وعلاقاتها مع بعضها .

ولكن : هنا عند تنفيذ العمل الاساسي ، بتطور هذا الخط ليتحول الى صيغة أكثر تطوراً ، يمكن مقارنتها للموديل ، هنا ، الخط رؤوس اقلام ، والمرجعية ، هي معرفة تشريح الشكل ، الرسوم الأكاديمية،هنا يتوسع ويتطور هذا الخط ، وتدخل عليه الألوان ، وقيمها ويخضع لعملية مخبرية تحيله الى صيغة متطورة متكاملة في عناصرها .

الخط العربي ::

الخط هو الشكل هو الفراغ هو المنظور ، سيكون اللون ودرجة الضوء في اللون إنه لفراغ صوفي وشهواني بآن معاً] « شاكر حسن آل سعيد » .

فهو يحدد الشكل ، يفرز الفراغ ، يسبغ اللون ، إنه عالم خاص وموازي للتصوير .

- [ان من اللفظ القول عن الخط يساوي خط الرسم ، أو عنصر مادي ، وروحي يتكامل بذاته ، ومخزونه ومدلوله ورموزه] .

[بول كلي] شدّه الخط الكوفي ، ورشاقته وأصبح يكتب عبارة تنم عن الحالة ، الرشاقة الجراة ، السرعة يكتب عباراته وفق منطق الخط العربي « الكوفي » .

لكن مجملها كلمات ، دون معاني مجردة ، دون معاني مجردة ، دون إضافة ، لولعه بنوع من الكوفيات المغربية ، لكن أي عمل خطي قديم ولو في مرحلة بدائية للخط ، يحمل مضمون روحي ، وبصري اكثر من اعمال (كلي) الآلية .

(بول كلي) فنان سويسري سافر الى المغرب العربي ، وسحره الشرق ، هناك انتج جل اعماله وكان التحول لديه بالصياغة والتاثر بالمناخ الشرقي .

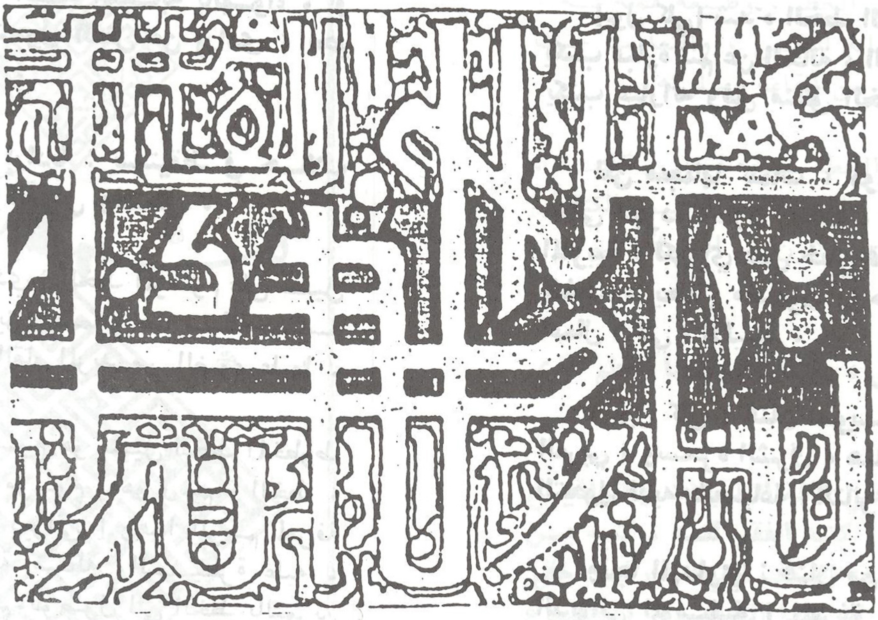
ونجا المهداوي : فنان من تونس افاد من إيقاعية الديواني الموسيقية [المفرغة من المدلول] وإيقاعات الكوفي الصلبة القاسية .

ووضعها في نسيج حروفي جرافيكي ، يسيطر فيه الكوفي ، كجملة العمل الأساسية ، وتتوضع في إحدى زوايا العمل ، والقيم الديوانية ، تلح في الفراغات المقابلة لتعطي الجرافيكي للعمل ويكون إيقاعها رتمياً ، مائلا في الغالب ، سادرس هذا من زاوية التصوير والغرافيك ، اكثر .

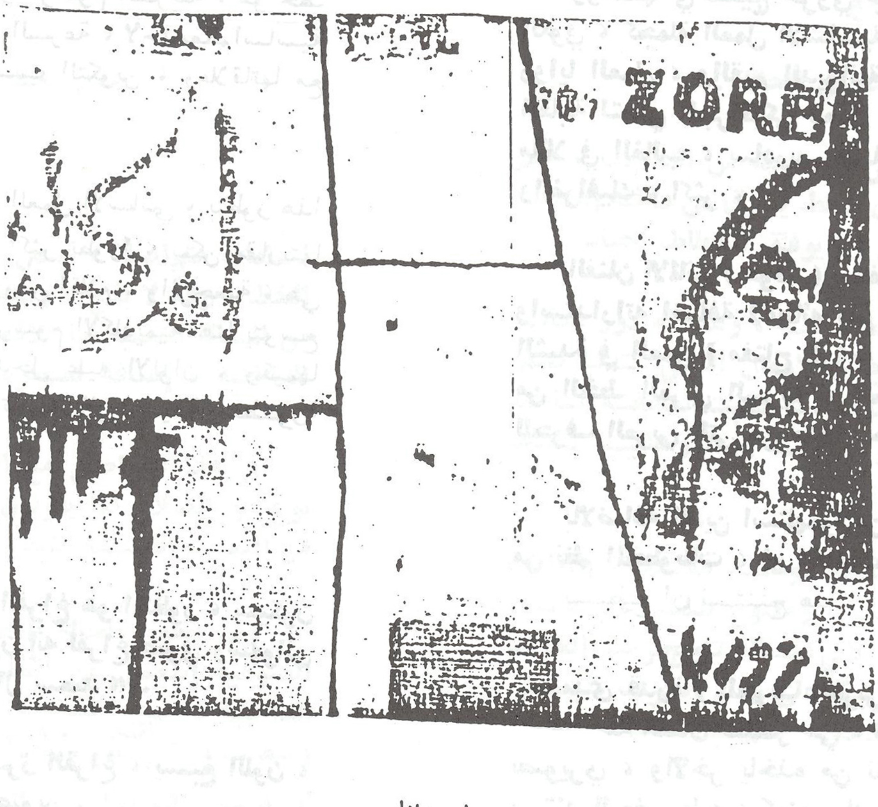
الفنان الالماني (هوفر) ستفاد من جمالية النسخ، واستداراته اضافة لاعطائه بقع مائية ، تشكل عنصر الشدة في العمل [مفتاح الرؤية] أراه أقرب او مزيج من الخط العربي السريع ، الخط الصيني وقراءاته للحرف العربي تاتي من منظار خط الرسم .

بالاضافة للذين استلهموا من الرقش العربي ، او من نظم المخطوطات ، او ايقاعات بعض الخطوط .
نستطيع أن نستنتج هنا :

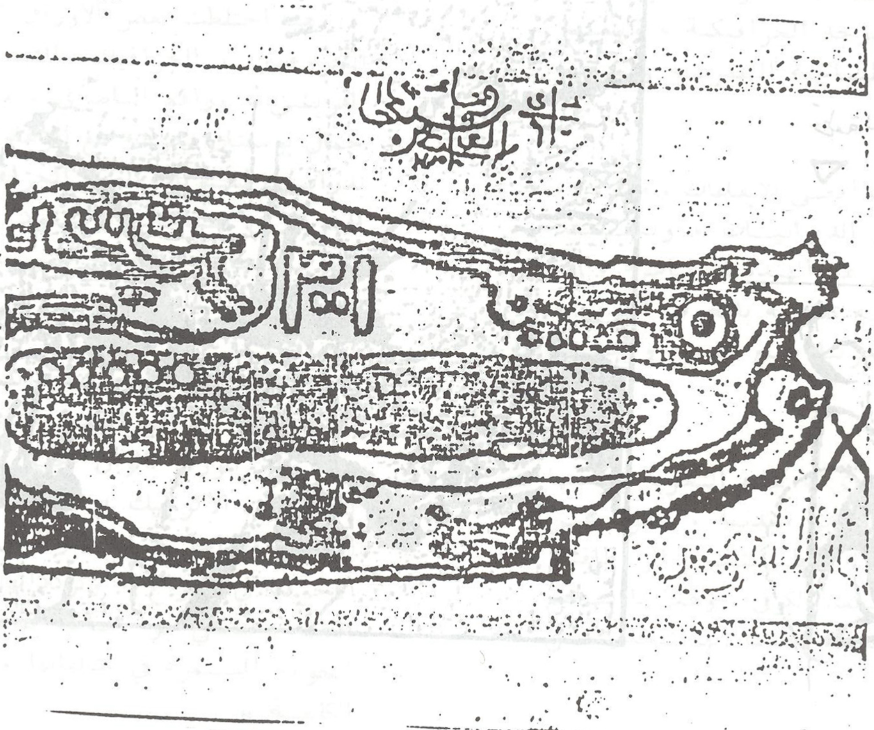
مدى قدرة (الحرف العربي) وملكاته ، حيث يتعامل معه الفنان كعنصر حي ، فاحدهم ياخذه كعنصر تصويري ، والآخر ياخذه من ناحية جرافيكية ، او يستند البعض عليه ، كعنصر له مدلول يجعل المشاهد يقتفيه للقراءة ، وبالتالي يحدث المطلوب ، بان يجعل المشاهد نقطة استقصاء ويحاول فكها .



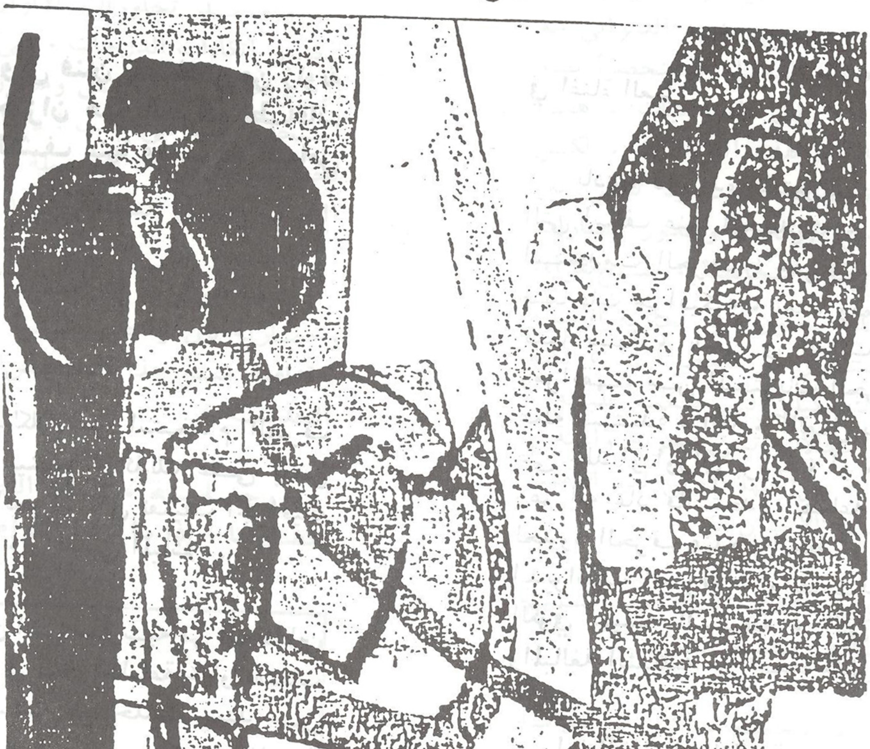
أحمد شبرين



سيف وانلي

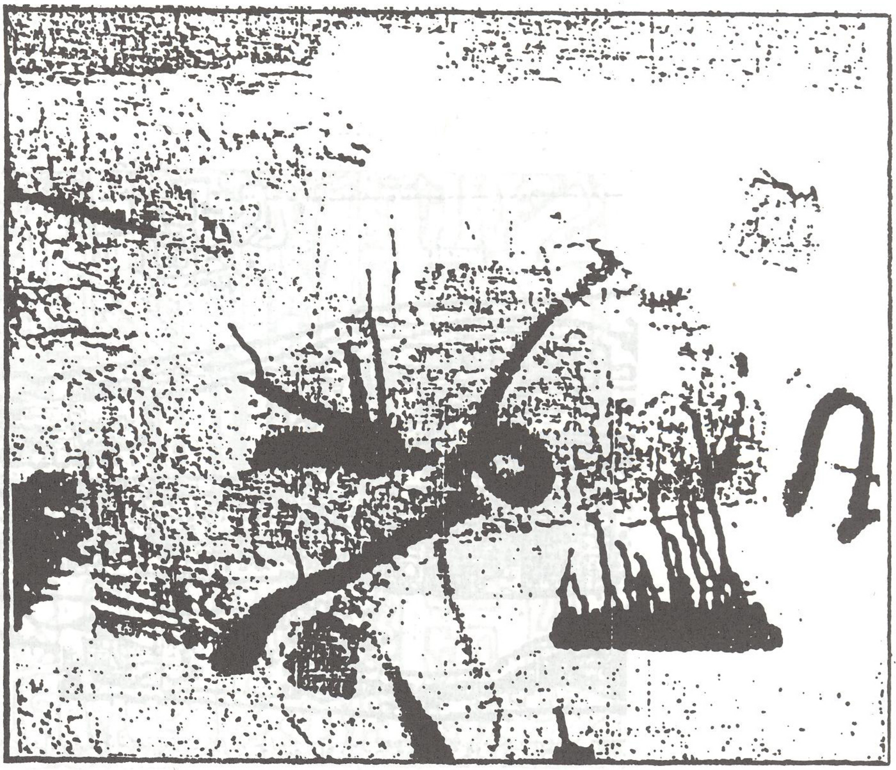


رافع الناصري

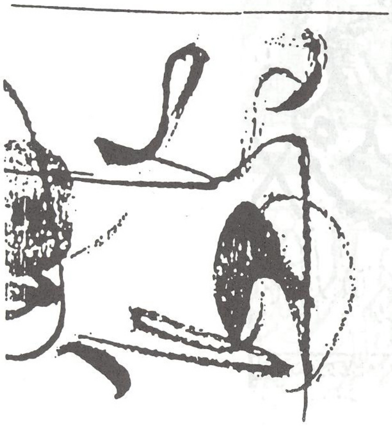


محمود حماد

▷ شاكر حسن



قطعة للفنان الألماني «هوفر»
▽



والمحاولات كثيرة ، وكل فنان يستخلص من زاوية تدل بالاجمال ، على اختزان هذا الحرف لطاقات وامكانات ، والمراد الكشف عنها ومعرفة التعامل معها وتسخيرها .

الخط والجرافيك :

الحديث هنا تأطر بالكلام عن استخدام الحرف بالاسود والأبيض ، وما بينهما ، كذلك على بعض التجارب التي استلهمت الحرف ، في تقنيات الجرافيك كالحفر المعدني والحجري ، والمعدني المباشر .

وهذا ميدان واسع لأن أكثر ممارسيه من الخطاطين الذين لم يمتلكوا الصناعة في عمل الطباعة ، أو تقنيات الحفر . هنا الميدان يتشعب عن حديث يمتد من الاستخدام للحرف كنواة أساسية ، وركيزة ثابتة للعمل ، وهذا ما نفذه في الغالب خطاطاً ، الى استخدام الحرف ، كرديف أو كمنصر جرافيكي موازي فحسب ، أو حتى تطويعه زخرفياً أو حركية ، أو عنصر يساهم في اغناء العمل .

بادىء ذي بدء أستعرض تجربة (نجا المهداوي التي أسلف عنها الحديث ، هذه التجربة التي استخدمت الحرف ، مفرغا من الدلالة ، وضمن مساحات جرافيكية ، تمتد وتميد لتعود وتخلق توازناً فيما بينها ، يلتقي في الغالب من هيئة الطغراء ومرافقها من المستويات الجرافية الناعمة ، تقنية عمله مستمدة تراثياً ، كالعمل بأصباغ وخلطات شرقية على جلد أو أوراق بردية ، أو معاجين الورق الشرقية رغم أنه عاد فاستخدم الطباعة ، هنا أتعرض فقط لحدود الحرف عنده | الخط .. كوفي | اضافة لانماط الديوانيات المعتزلة ، وايقاعات التعليق ، يكون الكوفي بهيئته البسيطة ، التي تنفتح على الزخرفة والمبالغة الشكلية من امحاء مدلول الحرف ..

اما الخطوط الثانوية ، فهي في الغالب ديوانيات ، وايقاعات تعليق ، تقع على شكل نسيج كتابي ، يحمل ايقاعات خفيفة ، تسعى لتحريك هذا الحقل الفرافيكي بايقاع يجعل الهواء يمر من خلال الحروف .

أما التجربة التي هي أقرب لروح الحرف ، هي تجربة (حسن المسعودي) . من التجارب الرائدة ، أفاد من نزق القصب ، أثناء التنفيذ وحساسية الحبر ليتسنى له أن يصور بالدرجة الجرافيكية ، ويتيح لتباينا اللون أن تغني المساحية البصرية وتسمعنا موسيقا الحرف .

ويستدير عمله ليمتلك أقصى الايقاعات ، من ايقاع الثلث الى النسخ الى الديوانيات ، ويستبعد الكوفيات ، وبذلك يترفع عن الهندسة المباشرة ، أنه أقرب ان يسعى ، مرحلة تعبيرية بالحرف العربي ، وهذا ما لمسناه خلال تجربته مع المسرح والشعر والموسيقا .

(وعلي حسن) القطري ، هذه التجربة بلباسها الجرافيكي ، المنفذ بمحفورات معدنية ، تنفرد عن (المهداوي) بأنها تضيف (خط الثلث) الى طاقم الخطوط ، بالعمل واستبعد الكوفي . وهذا ما يساهم بتعايش الاحرف مع بعضها [حيث أنها تنحدر من سلالات متقاربة] .

لتنحدر هيجانات خط التعليق أو الديوانيات ، أو صيغ مشتركة بينهما . تضيع حدود الديواني مع التعليق ، وبالتالي ليعود العمل مستحضراً نصاً فرمانياً يحوي (طغراء) وأرتال الديوانيات . هنا يقترب العمل في تشكيله مع هذه الفرمانات ، لكن تجاربه الأخرى ، تجاوزت الحدود لتلغي بين المستويات ، ولتتخلص من الأرتال ، ولتدور العبارات بشكل جماعي ، لتؤلف إيقاعاً متجانساً ، يسمح بقراءة العمل الجرافيكية من عدة محاور ، في تجاربه الأخيرة أدخل التقنية اللونية ليتحرر من الخط أكثر ، لكنه نحى للفور مناخات التشكيل التي صعب عليه التعايش معها ، بعض الحالات تبقى تجربة واعية . أفادت من إيقاع الخط ، بمراحلها الأولى لكن التقنية الغربية لم تخدمها في بعض الأحيان .

وتجربة (الزهاوي) الذي أفاد من الشاشة الحريرية والطباعة بصياغة وتجميع عمله .

يغلب على عمله مزاج التجميع ، أكثر من دراسة الحرف . استحضر الحرف التقليدي ، ووضعه في منظومات ، نسجها بحذاقة وتباين الأسود والأبيض . مما جعلها تمارس خداعاً بصرياً كأعمال (فازاريللي) تنعدم عنده المحاولة على تطويع الحرف ، مما جعل عمله يصطف مع التصميم الجرافيكي ، أكثر من العمل التشكيلي المحض .

هنا اختلطت بعض الأوراق : حيث استخدم معظم الحروفيين ، الجرافيك والتصوير معاً . كرشيد القريشي ، ورافع الناصري ، والعزاوي . استعرض جمال بوستان تجربته مع الزهاوي ، لكنها تنفرد عنها بدراستها لمستويات العمل الجرافيكية ، وحسن توظيف الحرف في مساحات الأسود والأبيض ، لكن يبقى الحرف بحاجة لطواعية أكثر تعوض عن الإستخدام المباشر لشكله التقليدي .

ولا تفوتنا تجربة الفنان الدكتور (محمد غنوم) التي تتوزع بين الجرافيك والتصوير : ابتداها بتنفيذ عمله على الورق بألوان أحبار ، الغواش . ووصلت لتقنية (الأكريليك) على القماش ، وامتلكت هذه التجربة مفتاحاً حركياً ، وغليان . ومساحات كأصداء الأحرف في الفراغ . وترددداتها حيث اعتمد تكرار الكلمة ، لتعطي جواً جماعياً يماثل التسابيح ، وأصوات الجوقة المستمرة في تتالياتها ، بالتطواف في مدارات الكلمة .

ويعتمد تجاورات الألوان المكسورة بالأبيض . ليضمن اتكاءات الدرجات ، على بعض في تدرج . يفضي الى بؤرة هي نواة العمل ومحوره . في أعماله الأخيرة . استخدم جنباً الى جنب : ديوانيات كوفيات ، مرسومة بخطوط خارجية ، لكن عمله . يقع في سياق استخدام الحرف بالعمل التشكيلي و (التصوير) .

لهذا نقول : [إن استلهام الحرف مسألة فردية . وحضارية بآن واحد] فردية . حسب رؤية الفنان وقناعته ضمن هذا التخصص الشديد بميادين التشكيل الحديثة ،

وحضارية ، إذ أن الحرف أوسع وعاء لمخزون حضارتنا ، إذا ما أردنا التواصل مع تراثنا .

(للبحث صلة)

صوت مطر يتساقط بلون واحد

حوار مع الفنان : فائق دحدوح
حوار أجراه : أيمن الغزالي

في الوقت الذي تتزاحم فيه اللوحات على جدران الصالات ، من كل لون ونوع وشكل ، واحتكار بعض هذه الصالات الأعمال التزيينية ورواج اللوحة التجارية، كانت تزداد هجرته نحو العزلة ، وفرادته في العمل باتجاه خارطة تتآكل ، وصورة لأصيص يرعاه كيلا يذبل ويموت ، إنه في عزلته يرسم أصيصه الأخضر ، الذي يزداد زرقة وسعة كلما شدّ قماشه على أخشابه ، ذلك أن الأرواح الجميلة تزداد فرقتها كلما اقتربت من السماء، في نبرته : يسكن أصوات لسلاسل عتيقة ، تتدافع ألوانه خصوبة ، بالألم والحرية ، كلما استعجلته في الإجابة، في منزله الزاخر بالكتب والألوان، جلسنا ، وكان لي معه هذا الحوار :

س ١ : يبدو أن اليوم قاتم تبدو الغيوم داكنة والحيطان مليئة ، عثة ، بكل ما هو فقير وباهت ، وقتي ، مثير ، آني ، فارغ .

ما الذي يعانيه فننا اليوم ..... ؟

ج١ ـ لنأخذ من السؤال الرأس والذيل :

ـ [يبدو أن اليوم قاتم .... وما الذي يعانيه فننا اليوم ؟]

ما كان ولم يكن ولن يكون الفهيم الإنسان ذو الوجدان الحي سعيداً أبداً : [ذو العقل يشقى في النعيم بعقله .....]

إنسان التوراة (آدم وحواء) عاش الجنةورفضها، فنزل الى الأرض فسئم منها ليحن ، من جديد الى فردوسه الضائع ، (هكذا الإنسان إن أطعمته عسلاً حن الى الحنظل) ، وهذا يعني أن الإنسان الذي قيل فيه أنه كائن عاقل ، كان متكلم ، كائن رامز ، كائن متدين ، كائن متمرد ، هو أيضاً ، كائن قلق ، كائن مجبول بالقلق وبالفضول ، فالفردوس ، والرحم الدفيء ، والنرفانا ، والمدينة الفاضلة يوتوبيا وأضغاث احلام ، قطرة ندى تتبخر على جمرة وقودها الشبق والقلق والمغامرة ، سواء أكان هذا القلق ، قلق العامة أم قلقاً رومانسياً ، أم قلقاً وجودياً وليد شرط الإنسان : [... الغريب إن حضر ، كان غائباً ، وإن غاب ، كان حاضراً ، ومن هو غريب في غربته ....]

بعضهم يرى في الآخرين جحيماً : [استأنست بالذئب إذ عوى / وصوّت انسان فكدت اطير / ، وبعضهم الآخر يرى فيهم ضرورة وسنداً ، فيبرم صلحاً مع الأشياء والحيوان والإنسان والكون والله . [رق الزجاج وراقت الخمر / ، فتشابها فتشاكل الأمر/ فكأنما خمر ولا قدح/ وكأنما قدح ولا خمر / ...]

بالأمس كانت النظرة الى الآخر ، نظرة قاصرة مهما تطاولت الرقاب ورانت العيون ، أما اليوم ومع السرعة الضوئية ومع التكنولوجيا والأقمار السواحة في فضاءات الكرة الخضراء ، صار الإنسان يحيط بالكرة كلها دفعة واحدة ، وعليه فإن أمريكا ترى في الدول السبع الكبرى (الأخرى) سلماً تتسلق عليه لتأكيد فرادتها وتكريس سيطرتها ، وترى في شعوب دول العالم الثالث ، ونحن منهم ، خداماً وعبيداً لها ، يعملون على تلميع نعليها وملء بطونها وتوفير رفاهيتها!.

فكيف تريد يا صاحبي لأمريكا أن ترى في هذا اليوم يوماً قاتماً ؟!

انه يوم زفافها ، وفيه يخيم عليها الرائع والمدهش والخير والجمال ، حتى المستقبل سيكون وليدها الاجمل والاروع ، أما نحن ، الذين نرى ما نرى ونسمع ما نسمع ونعاني ما نعاني ، فلا بد من أن أرى أن هذا اليوم قاتم ومدلهم أسود ، ولكن مهلا يا صديقي ، فنحن اذا ما فكرنا بروية أكثر ووضعنا تحت المجهر تركيبة المجتمع الامريكي ، لتجلت لنا فيه على الفور مفارقات وأمراض واشكالات لا تحد ، فأمريكا التي تحتفل اليوم بانتصارها العلمي الباهر : انزال مركبة ذكية على الكوكب الاحمر (المريخ) ، تشكو من تفاوت طبقي واضح ، ووضوح البيض والسود فيها ، وتعاني من بطالة الملايين من سكانها وتقعي على بحيرة من دم السكان الاصليين ! ... في شريط فيديو يحمل عنوان [هذه أمريكا] أو [أمريكا اليوم] نرى في واحد من مشاهده : سيارة فارهة تختال كالعروس ليلة افتراعها ما أن تقف يخرج منها رجل لا نرى منه الا اسفله : قسماً من بنطاله ، وحذاءين أسودين يعكسان زرقة السماء ، وحقيبة رجل أعمال فاخرة ، يمشي خطوات واثقة ، متجهاً نحو احدى ناطحات السحاب بزجاجها اللازوردي ، الا أن المصور بدلا من أن يقودنا الى الأعلى حيث تتجه القدمان يقودنا بعدسته دون الرجل الى العالم السفلي ، عالم الظلام ، حيث يترع المنبوذون ، والبطالون ، والمجرمون ، وفيه نرى الجرذان تتسابق لقضم جثة آدمي عجنت أسماله الممزقة من دمه ولحمه وآدمياً يشوي جرذاً ليهنأ بمذاقه ...] .

ومع ذلك هل نستطيع القول ان اليوم أكثر قتامة من الامس ، تعال معي في جولة بانورامية نحو الماضي ، والماضي هو المدون ، فناً وعمارة وأدباً وتاريخاً ، ولنترك الشرق الذي كان يطالب المرأة بالانجاب وتفريخ جنود للملك الإله والويل كل الويل للمرأة العاقر أو المجهض فعلى الخازوق مصيرها ، ولنبدأ بالالياذة : عشر سنوات من الحروب الطروادية ، قتل وتدمير وخراب ومجون وتشنيع من أجل امرأة ... لا تصدق يا صاح !

أفلاطون [٣٤٧ ـ ٤٢٧] ق.م في الجمهورية (مدينته الفاضلة) يرى بداهة أن المجتمع أحرار وعبيد ، وأنت تعرف ما تعني كلمة (عبد) .

كاليغولا القيصر الروماني تمنى أن يكون لشعب روما راس واحدة ليطيح بها بضربة واحدة .

في القرون الوسطى ، قرون الاقطاع ورجال الدين يقول الشاعر ديشان :

[زمن الآلام والاغراء ، عصر الدموع والحسد والعذاب
زمن التراخي واللعنة

عصر الانحلال المقترب من النهاية

زمن طافح بالرعب ، يؤدي كل شيء بغير اخلاص ،
عصر كذاب

مترع بالكبرياء والحسد ،

زمن مجرد من الشرف ومن الحكم الصادق .

عصر احزان تقصر العمر .]

ويقول (ميشينوه) فيها أيضا :

[أيتها الحياة التعسة والبالغة الحزن ، إننا لنكتوي بنار الحرب والموت والمجاعة والقر والحر والليل والنهار ، تستنزف قوانا ، والبراغيث وعث الحكة وما اليها من هوام تحترينا وتقاتلنا ، وبالاختصار تولنا برحمتك يا رب وتدارك ذواتنا الشريرة التي

قصرت ايامها كل القصر ، وما أرى حولي الا حمقى اناثا وذكرانا ، وتقترب من النهاية وشيكا ، ويمضي الجميع على اسوأ حال ، لماذا كان هذا الزمان في مثل هذا الظلام ، حتى أن الناس لا يعرف بعضهم بعضا ، من سيء الى اسوأ ، كما تشهد أعيننا ؟ لقد كان الماضي افضل كثيراً .

وهذي مآسي شكسبير : هنري السادس وريتشارد الثاني وريتشارد الثالث وفي كل مأساة تتكرر الصرخة نفسها تطلقها حناجر أمهات الملوك المقتولين :

الملكة مرغريت تقول :

[كان لي ادوارد ، حتى قتله ريتشارد

كان لي هنري ، حتى قتله ريتشارد

كان لي ادوارد ، حتى قتله ريتشارد

وكان لك ريتشارد ، حتى قتله ريتشارد

دوقة يورك :

وكان لي ريتشارد ايضا ، وقتلته انت

وكان لي رتلاند ايضا ، وتأملين أن تقتليه]

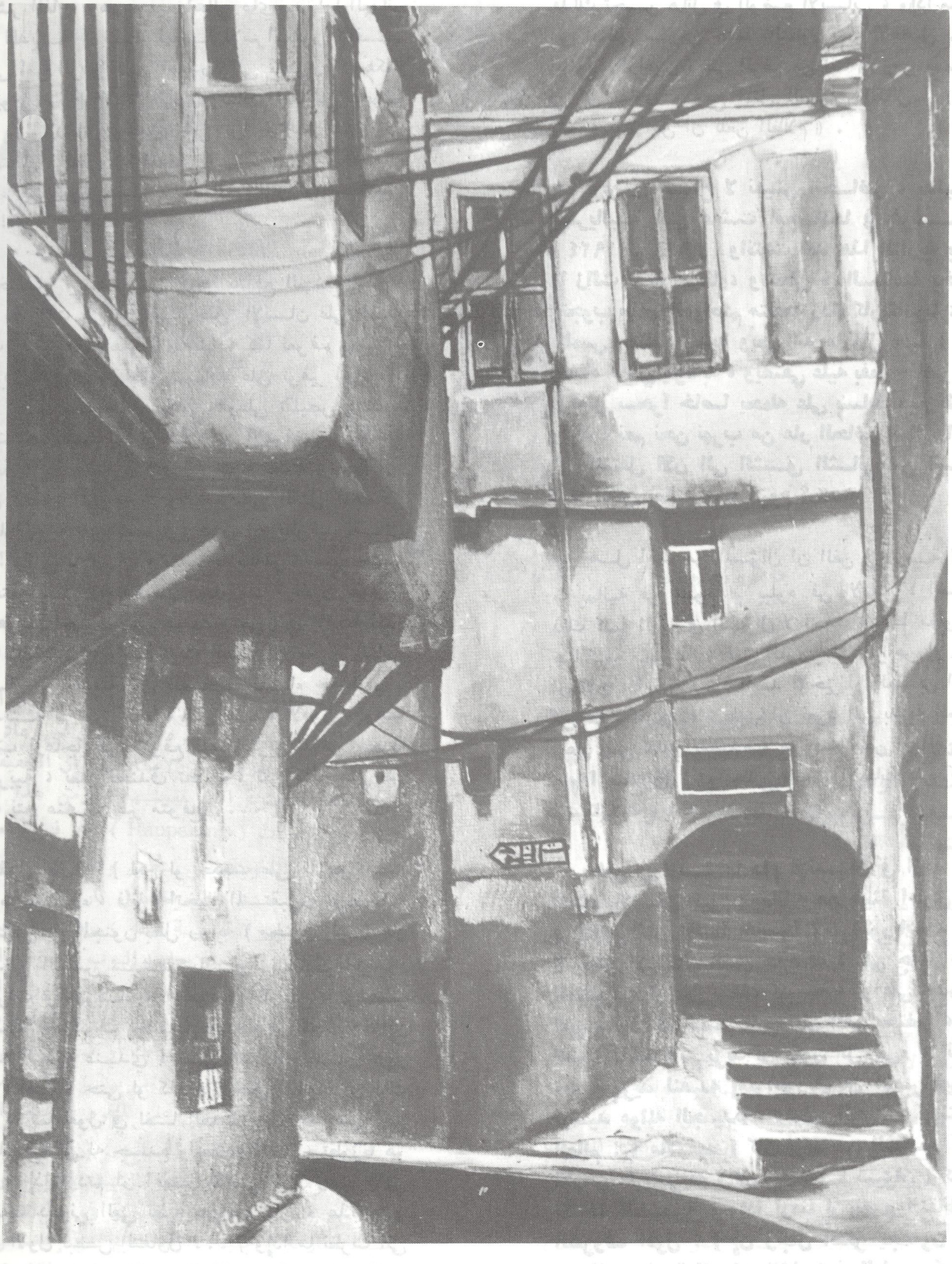
«خلال حكم (ريتشارد الثالث) كتب رجل اسمه (كولنفورن) (ثنائية هجائية) مهنية عن ريتشارد ومستشاريه : [القط والفأر ولوفيل الكلب يحكمون إنكلترا كلها في ظل خنزير] أعدم الشاعر وأخرجت أحشاؤه واحرقت وقد حدث الأمر بسرعة كبيرة الى درجة انه حين أخرج الجلاد قلب الضحية ارتجف شعراء البلاط كلهم ذعراً ، علماً بأن شعار الملوك كان الخنزير الأبيض ! من كتاب التعذيب عبر العصور « ترجمة ممدوح عدوان» .

— [الا يعكس التفنن في القتل والتشفي من جثة القتيل والتشنيع بها] ، أن هناك رعباً يخيم على رؤوس الرعية جميعاً ، وانه صورة جثة حية لما كان عليه الشرط الإنساني حينها ! اقرأ مرة ثانية ما جاء في مقتل الحلاج الذي جلد الف جلدة وهو يردد : « أحدٌ أحد » ثم قطعت يده ثم رجله ثم يده الأخرى ثم رجله الأخرى ... ثم صلب على جذع شجرة وهو صامت لا يتأوه ... إذ ذاك تقدم تلميذه (أبو بكر الشبلي) وهو على هذه الحال ، وكأنه أراد أن يواسيه ويشجعه ، فقال له : ما التصوف ؟ فقال : — [أهون مرقاة منه ما ترى] فقال له الشبلي : وما أعلاه ؟ » فقال : [ليس لك إليه سبيل] و [لكن سترى غداً ، فإن في الغيب ما شهدته وغاب عنك] ، وأرجىء الإعدام الى الصباح وترك الحلاج على صليبه طول الليل ، وفي الغد ، أنزل الحلاج عن الجذع ، ثم ضرب السياف عنقه وسقط رأسه ، وأتلفت كتبه ، وأخذ على الوراقين عهد بعدم تداولها ، وبعد أن انزل الرأس عن سور السجن احتفظ به لمدة سنة في خزانة دار الخلافة ، ثم حمل الى خراسان ليكون لهم به عبرة ! ! .

لنترك عصور الجهل هذه إذ يقال أن الجهل والجريمة توأمان ولنأت الى القرن العشرين ، قرن اكتمال العقل الإنساني بالعلم وجنته الموعودة ! ماذا شهد هذا القرن ؟ حربين عالميتين ، ازمات اقتصادية ، غزو الغرب المستمر وأمريكا بخاصة ، نهب قارتي آسيا وأفريقيا ، اغتصاب فلسطين وتوطين ما يقال عنهم أنهم ابناء يهوه من المجرمين والقتلة والمتعصبين ، سلخ لواء اسكندرون ، الجولان ، جنوب لبنان ، القدس ، القدس ، بيت لحم ، الحرم الإبراهيمي ، قانا ، البوسنة ، أفغنانسان ، أسلحة الدمار الشامل ، أعتقد

انه رفقاً بالمداد والقرطاس من تعداد هذي المآسي ، التي لا تنتهي فالاتحاد السوفييتي وحده قدم في الحرب العالمية الثانية عشرين مليوناً من الضحايا ، مدنيين وجنود والمهزلة الكبرى أن العالم كله يزعق ويضج حتى اليوم لموت ستة أو ثلاثة ملايين من اليهود ، وكأن الضحايا الآخرين حثالة أو شيء فائض عن الحاجة ، وقد طالبت صحف فرنسا بتحريض من اليهود طبعاً — بمحاكمة (روجيه غارودي) الذي ارتكب جرماً فاحشاً إذ كشف بالوثائق والبراهين العدد الحقيقي للضحايا من اليهود على يد النازية واليهود المتعاونين معها ، علماً بأن عدد اليهود في فرنسا لا يتجاوز ٢٪ من عدد سكانها !! مع اننا لو تصفحنا تاريخ إسرائيل من خلال توراتها هي ، وفيه تختلط الحقيقة مع الخيال والخرافة والمبالغة وهذيان (المسبيين في بابل) ليتبين لنا فحش الجرائم التي ارتكبها اليهود في كل مدينة دخلوها ، ففي سفر يشوع نقرأ في أكثر من مكان : [ودمروا المدينة ، وقضوا بحد السيف على كل من فيها من رجال ونساء وأطفال وشيوخ حتى البقر والغنم والحمير] .

[فكان جميع من قتل في ذلك اليوم من رجال ونساء ،



فائزة دحدوح

اثني عشر الفاً ، وهم جميع أهالي عاي .. أما البهائم وغنائم المدينة ، فقد نهبها الإسرائيليون لأنفسهم بمقتضى أمر الرب الذي أصدره الى يشوع ، وهكذا هذا اليوم ...] إذا كان ربهم وكتابهم المقدس يدعوان احرق يشوع عاي وحولها الى تل خراب ابدي الى الى القتل والحرق والتدمير ، بما في ذلك الأطفال والنساء والشيوخ فما بالنا بالمتعصبين والعسكريين منهم !!

باختصار : متعة قتل الآخر بدافع الجشع وندرة الموارد ما زالت هي هي منذ حلّ الإنسان على هذا الكوكب حتى يومنا هذا ! والعلم ، كما نعرف ، سلاح ذو حدين ، فهو من جهة ساعد على توفير الرفاه ، وعلى زيادة عدد السكان ، وعلى تقليص نسبة الوفيات ، والقضاء على كثير من الأمراض ، إلا انه من جهة ثانية وضع الكرة الأرضية تحت رحمة ذرة لا ترى بالعين المجردة ، وشجع على القتل الجماعي (ناغازاكي ، هيروشيما) دون ان يطرف للقاتل جفن !! وكأني بالإنسان ، متسلحاً بالعلم ، يسير حثيثاً نحو حتفه . في واحدة من محاورات اراغون يقول : [بعد هزيمة احد تحصن محمد (ص) في المدينة التي احاطها بالخندق ، وقد جرت العادة ان يخرج الناس كل مساء من المدينة الى الصحراء لقضاء حاجاتهم ، لأن المدينة لم تكن مجهزة لمثل هذه الأمور ، وهذا ما سبب إزعاجاً غير متوقع للمحاصرين ، من جهة نظر حربية ، يعد الخندق تطوراً ، لكن مثله مثل كل تطور ، نتج عنه شر غير متوقع ....]

ويقول أيضاً : [لكن لو حكمت على ما هو أمام لا على ما هو وراء ، فأنا لا اتخيل المستقبل ، بل أراه ، ماذا سيظن بي المجنون بطل رواية (مجنون إلزا) هل كان بديلي البائس سيشعر بالنشوة الحقيقية لوجود الطائرات والكهرباء ، أطلقوه في باريس ، في عصر إلزا هذا ، لسوف يحسب نفسه في الجحيم ، إن ما يمثله التطور عندي ، يمثل الشهادة عنده ، إن إنسان الماضي ، حتى لو كان من جيل الطليعة في ذلك الزمان ، كما نقول في لغتنا العسكرية ، قد صيغ من أجل عالم تشكل له جسده وأحلامه أيضاً ، تطورنا هو رعبه ، إذا أردتم أن أفهم الآتي ، لا رعب الآتي فحسب ، دعوني القي نظرة على ما كان ، هذا هو الشرط الأول لبعض التفاؤل ... [وإذا ما نظرت الى الوراء فإن تفاصيل الحياة القديمة تجعلني أكثر إدراكاً للتغيرات التي حدثت ، لم يعد حتمياً أن نعاني البرد والشتاء ، وإذا كان ثلث الإنسانية يجد ما يأكل فذلك تحسن هائل في الوضع الإنساني ، وإذا ما نظرت الى الماضي سأؤمن حتماً بالتطور نحو الأفضل ....] أنا مع (اراغون) على الرغم من اننا في زمن يعمل قتلاً في كل تفاؤل ، ومع المثل الصيني القائل : (أضيء شمعة بدلاً من أن تلعن الظلام) .

نحن يا صاح لا نعيش الحاضر ، بدليل أن السريالية التي عاشت امجادها في فرنسا عامي (١٩٢٤ - ١٩٢٨) وانتهت بعد هذا التاريخ بقليل ، ما زالت ترتع عندنا ، وتتجلى في السياسة بخاصة ، وتجوب معظم العواصم متلفعة رداء كاريكاتيرياً ، عندما يتلمس جسده بيديه ويعي أنه ما زال حياً ، يركض باتجاه الماضي يلوذ به ، ويضفي عليه بفعل خاضر مخجل بل قاتل سحراً خاصاً يحمله على بساط ريح الف ليلة وليلة ! نعم نحن نهرب من عار الحاضر ، الى الحلم .

لننتقل الآن الى الشق الثاني من السؤال : ((ما الذي يعانيه فننا اليوم ؟))

هل أفهم من السؤال أن الفن في أزمة ؟ أم أن ما يعانيه فن اليوم لم يبلوه فن الأمس ؟ أضف الى ذلك كلمة اليوم في السؤال لا تحدد تاريخاً معلوماً لأنها هنا كلمة ممطوطه ، فهل اليوم يعني الراهن أو الحاضر أن الآن ، ام انه يعني العقد الأخير أو العقدين الأخيرين من هذا القرن ؟ أم علينا أن نعود الى بداية الحداثة ؟ وهل الفن الذي تقصده ، هو فننا نحن أم الفن بشكل عام ؟ سأحاول ، والحال هذه ، الإجابة على كل هذه التساؤلات وباختصار :

الفن في ازمة ما دام الإنسان في أزمة ، ولكن ازمات الإنسان اليوم ومعاناته من طينة اخرى ، الفن في الماضي كان إقليماً خاضعاً لإمبراطوريات ، فهو لا يحتل إلا المكان الذي حدد له ، على جدار ساحر العشيرة ، أو على سقف كنيسة ، أو على جدران قصر امير ، فإذا كنا نشعر اليوم بأن الفن يحتضر ، وبانه لاشيء فذلك لأنه يريد أن يكون كل شيء ، إنه كغيره تجربة يريد لنفسه إمبراطورية بين الإمبراطوريات ، ليشيد عوالمه الجديدة ، وليغير الحياة ، وينتزع سر العالم : [مالارميه] كان يريد من الشعر معرفة الأرض على طريقة (اورفيه) و (سيزان) كان يريد تكثيف الطبيعة ، وإذا أردنا أن نضع النقاط على الحروف أقول : [إن رجال الفكر يجمعون على أن عصرنا هو ثمرة لثورات ثلاث : في العلم - كوبرنيك ونيوتن واينشتاين] ، وعلى الساحة الفلسفية قلبت المفاهيم راساً على عقب ، وفي التحليل النفسي

فائق دحدوح

كشف فرويد عن طبيعتنا الخافية فبدت أقل نبلاً مما كنا نؤمن به ، بل يتبين لنا أنها كما الحيوان أسيرة غرائزها وأهوائها ، حتى الطفولة فقدت براءتها وكشفت عن ميولها الجنسية ونرجسيتها وساديتها .. الخ .

عندما أعلن الإنسان عن موت الله فقد أعلن في الوقت نفسه عن موت الإنسان ، وهذا مادفع البعض إلى القول (بموت الفن) أيضاً ، فمن الطبيعي أن يتساءل جورج بيرمونت : [ما الشيء الجميل ؟ ما الشيء القبيح؟ ما الشيء العظيم ؟ القوي والضعيف ما أنا ؟ أن يجيب : لا أعرف ! لا أعرف ! لا أعرف ! لا أعرف] ومن الطبيعي أيضاً أن يعرض (مارسيل دوشامب) بعد خروجه من حرب حصدت بمنجلها الملايين من البشر ، مبولة تحت اسم النبع ، وبديهي أيضاً أن نقرأ الغريب (لألبير كامو) ، وفي انتظار غودو لبيليت ، إن صنع الإنسان لحربين عالميتين اكد ما جاء على لسان الماركيز دوساد : [إن الكائنات البشرية عموماً تتصف بنزوع فطري الى الشر والرذيلة والبله] و [إن في انعدام وجود حقيقة مطلقة أدى الى انعدام الطمأنينة الجسدية والنفسية] ـ غراهام كولبير ـ .

إن اكتشاف (الكاميرا) عجل في ابتعاد الفنان عن محاكاة الطبيعة، وأشعره أن الحياة شيء عابر فعلاً، فهي كما الماء ينفذ من بين الأصابع ، وإن الحقيقة تكمن في اللحظة الزمنية التي نعيشها ، ومن هذا الشعور تولد فن الحدث (Happening) إنه فن الفعل قيد التحقيق ، والعفوية التي تتطور وتخترع نفسها لحظة تعبيرها فلم يعد الفن يحمل تاريخ الدولة بل تاريخ إنسان لا صفة له ، ومن الإحساس بضحالة الحياة الحديثة جاء (البوب) صرخة احتجاج عليها ، وراح الفنان والأديب يركضان وراء المفاجيء واللامتوقع والمستهجن ، وها نحن نقرأ لوتريامون : [جميل مثل لقاء ماكينة خياطة أو شمسية على طاولة تشريح] ـ رجل وامرأة على سرير ـ رجل وامرأة على سرير ـ فتبرز أمامنا ، على الفور لوحات اللصق « كولاج » وسباق الفن السابع ، إن اللوحة قديماً كانت والزمن نسيجاً واحداً كالنبيذ المعتق ، والطبيعة الصامتة عند شاردان وموراندي في بداياته تضم أشياء مباركة ، جليلة ، إنها تعبير عن إحساس الفنان بجلال الحياة ، أما إنسان هذا الزمان ، اللاهث ، وراء اختراعاته) **فقد أصابه ما أصاب فراشة (نيكوس كازنتزاكي) التي لم تستطع الصمود في عالم خرجت**

إليه من شرنقتها قبل الأوان ، بفعل حرارة كانت من صنعه هو لا من صنع الطبيعة) ملاحظة أخيرة ، إن هذا الزمان ليس زمان العمالقة والسوبرمان ، غاندي تشرشل ، لينين ، بيكاسو ، ميكل آنج ، هوميروس ، لأن كلاً منا يحمل المعول والمجهر ويحفر لنفسه عالمه الذاتي في العمق ، إنه عالم تفتيت الذرة ، ومكوناتها . في سينما الخمسينات والستينات ، كنا نرى الممثل النجم : كارك جيبل ، غريغوري بيك ، بيرت لانكستر ، جون واين ، صوفيا لورين ، اودري هيبورن ، أما اليوم فإن الممثل هو واحد منا ، يتحدث لغتنا ويجلس معنا ، ممثل الأمس كان مثالاً نتوق إليه ، وممثل اليوم واحد من افراد اسرتنا ، طبعاً لاتخلو الساحة من محاولة العودة بالممثل إلى زمن النجومية والسوبرمان.

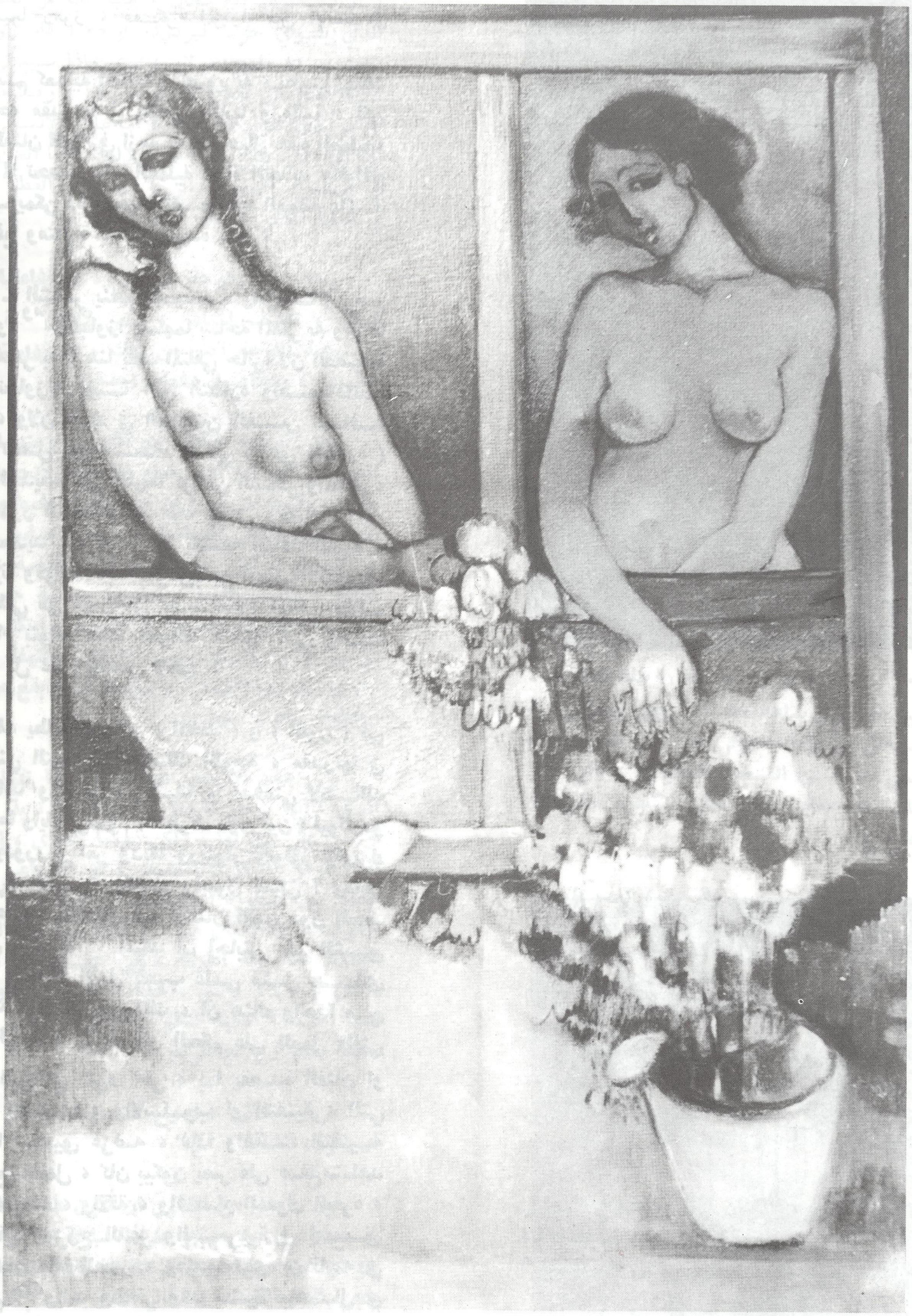
س٢ : يقال إن الهنود الحمر ، كانـوا يعتبرون الدائرة ، رمز ، يعاكس فلسفة المربع في حياة الإنسان الآخر ، والخطورة اليوم تكمن في فقدان اللوحة لهذين المفهومين ، كيف تجد ذلك ... وماذا عـن الرمز والأسطورة ؟

ج ٢ : لو طلبت إليك ان تختار بين حيـاة الخطر والمغامرة وحياة الدعة والاسترخاء ، ماذا تختـار ، الشاعر المبدع والفنان هم أبناء المغامرة ، أو هي بنتهم، الحياة بلا خطر تافهة وباهتة والفن ايضاً ، وهـل الخطورة حقاً في فقدان الفن لمفهومي الدائرة والمربع ؟
والطبيعة ، أو بالأحرى بين الكون الأصغر ــ الإنسان ــ والكون الأكبر ، تعود الى جـذور أسطورية بعيدة ، فالأرض رمز من رموز الأم الكبرى ، فهي جسد انثوي، والقبائل البدائيـة ، ما زالت تتخـذ من الجنس في طقوسها السحرية ، وسيلة لإخصاب الأرض ونمـاء الزرع ، اي أن هناك علاقة وثيقة بين الاتصال الجنسي وخصوبـة الأرض ، اعتماداً عـلى فكرتي العـدوى والمشابهة [بروتاغوراس] راى ان [الإنسان مقياس كل شيء] وراى (فيثاغورث) ان [ماهية الكون تكمن في ثبـات مظهري العـلاقات العدديـة : الانسجام والتناسب في العالم الطبيعي ، والنظام والحق والعدالة في العالم الأخلاقي ــ الاجتماعي] حتى أن (فيتروف) قد أعلن [على الابنية الدينية أن تتناسب مع النسب الإنسانية ، فالجسد الإنساني هو النموذج الأمثـل للقياس ، وبإمكاننا أن نرسمه ، إذا ما امتد الساعدان والسـاقان داخـل اشكال هندسية متكاملة كالمربع والدائرة] ومعظم الفنانين يعرفون ان العاري المذكر اليوناني شبيه بالمعبـد اليوناني ، وإن هيكليـة البناء والنوافذ والأبواب شبيهة بالجسد العاري وعناصره ، وإن المسافة بين حلمتي الثديين ، كوحدة للقياس ، هي المسافة نفسها الفاصلة بين الثدي والسرة ، أو بين السرة ونقطة التقاء الفخذين ، وإن علاقة الراس مع الجسد تُحدّد وحدة القياس التي نطبقها على النسب جميعها في الطبيعة ، وإن المربع والدائرة ذكر وانثى ، وإن محاولة الرياضيات السحرية القديمة ، ان تصنع من الدائرة مربعاً ، رمز لاتحاد الأجساد .. الخ ..

يقول نيتشه : [إن روعة التراجيديا اليونانيـة تتمثل في لحظة التلاقي بين أبولون وديو نيزوس] والمقصود بذلك لحظة تلاقي المضمون (ديونيزوس ــ اوزيريس) بالشكل (ابولون) .

س ٣ : إن اللون كمفهوم ، يجب ان يركز عـلى إن كان الأمر كذلك فدعني أعدد لك مايعترض اللوحة من أخطار لأملأ بها العديد من الصفحات ، لكن السؤال الذي يحمل في طياته الخوف على اللوحة من أشيـاء كثيرة : ١ً ــ مثل مطالبة البعض بالعودة إلى الأصالة والحفاظ على الأصول ، مع انك إذا نظرت الى سلوك الناس حواليك فسوف ترى الجميع يتصرف حسـب الأصول ، أنا لا أمزح ، فالجميع يحمل تابوتاً ممـا مضى ، إذا اندهش البعض بمـا أقول فبادره بكأس الرعبة ! واذا جاءك وليد فافشخ فوقه سبع فشخات! من خلال سؤالك عرفت لم لم يخترع سكان أمريكـا الأصليين الدولاب ؟

٢ً ــ ويقال ايضـاً إذا اردنا ان نشكو من شيء فحري بنا ان نشكو من (التلفاز) الذي حل محـل شهرزاد (الدليـل الحي على أن الفن كان معـادلاً للحياة) ، إذ استطاعت أن تروض (سلطاناً جائراً) تاتمر لأمرته جيوش جبارة وجرارة ، ليجلس بين يديها كالطفل مسحوراً بحكاياها ، الإنسان يا صاح لايستطيع أن يعيش دون الرمز والأسطورة ، أليست اللغة التي نتداولها رموزاً من اختراعنا ؟ الإنسان العادي يستخدم الكلمة بشكل واضح ومباشر ، ومع ذلك فهي رمز ، وكاتب المقال يستخدمها استخدام المتعارف عليه وكما جاءت في القاموس ، وكاتب القصة يستخدمها جسراً بين القاموس والشعر ، اما الشاعر فإنه يخترع لغتـه لأنه راءٍ ، يقف في سـاحة اللا مفكر به ، فالكلمة في الشعر [دالٍ يقود الى دالٍ آخر] و [لا يصل بك الى معنى محـدد مكشوف ومباشر] . فبالرمز نمتلك وبالرمز يصل الصوفي الى الله ، والحديث عن الرمز حديث يطول ، فهو يعيش بيننا ، بل نحن نعيش بـه وفيه ؛ ؟؟؟ الف ليلة وليلة ، ونشيد الإنشاد لسليمان، واحلامي واحلامك ، وقصيدة أياً كانت هذه القصيـدة ،



فائق دحدوح

إنها جميعاً رموز ، ففكرة الموازاة بين الإنسان

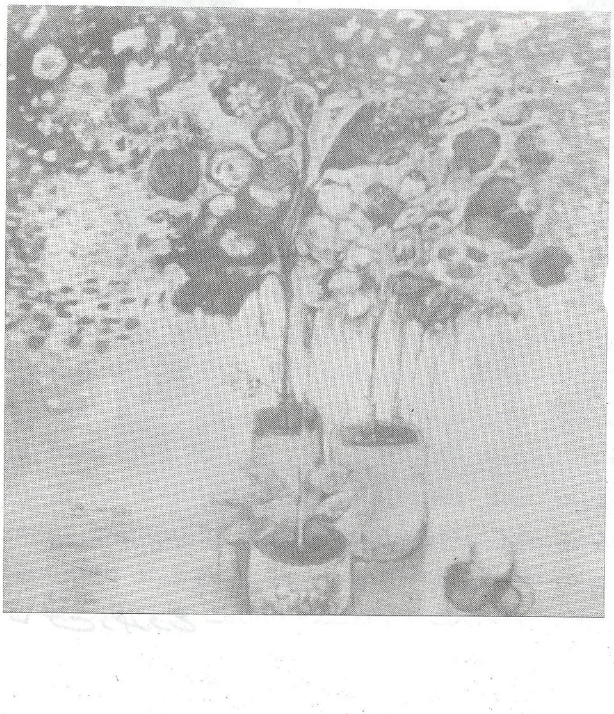
اهمية الرسم كعملية إنمائية ، تصويرية ، بحيث تمتلك هذه اللوحة مقدرتها في التأثير مكانياً وزمانياً ، لكن يبدو ان الفنان اليوم في أزمة تضعه حيال هذه العملية، غير مهتم لما تحدده هذه العملية تجاه الجديد والواقع معاً ، كيف يمكن ذلك بحيث تصبح هذه العملية عاكسة لهذا الواقع ومتأثرة به غير بعيدة عنه .

ج ٣ ـ الشاعر ينظم قصيدته ، والرسام يرسم لوحته ، وكلاهما تجاوزا بعملهما ساحة المفكر به وطرقا تخوم اللامفكر به ، هنا يقف المتلقي حائراً لأن القصيدة واللوحة تجاوزتا أيضاً أفق انتظاره واستعداداته الثقافية ، ولأن هناك في العمليتين الفنيتين مسافة جمالية تفصل بين استعداد المتلقي (افق انتظاره) والعوالم الجديدة التي أثارها كل من الشاعر والمصور، هنا يأتي دور الناقد ليأخذ بيد المتلقي ويصل به الى التخوم الجديد ة ، إلا ان ما يكشفه الناقد النبيه ، يصير قانوناً وقواعد ثابتة تعرقل تقدم العملية الابداعية، وتمنع المتلقي من قبول كل جديد ، لأن المتلقي يطالب على الدوام بتوافر هذه القواعد الثابتة التي وضعها الناقد في كل عمل إبداعي لاحق .

سؤالك يطالب بتوافر (الخط) و (اللون) في العمل الفني التصويري لتمتلك اللوحة ، مقدرتها في التأثير مكانياً وزمانياً ، وهذا ما يدفعني لأسألك بدوري : ما رأيك برسوم (خطوط دون لون) ليوناردو دافنشي ودورر وآنغر وديغا ورينوار وتولوز ولوترك وموديلياني وماتيس وبيكاسو وايفون شيلي ؟ وماهو رأيك بلوحات استخدم فيها الفنان اللون دون الخط انتهاء بفن اللالوحة ، أعتقد أن إجابتي على الشق الثاني من سؤالك الاول تجيب على مثل هذي التساؤلات ، اضف إلى ذلك ، ان هناك واحداً من العوامل الرئيسة في إصدار الحكم على العمل الفني منوط ، قبل أي شيء آخر ، بما يقصده الفنان او يريده أو يكشف عنه والأسلوب او التقنية ، التي استخدمها لتحقيق غرضه ، فإذا وافقت التقنية القصد نجح العمل ، كان بيكون يصر على صفع مشاهد صنعته الحروب ، والآلة ، واقتصاد السوق الحرة ، وانهيار القيم ليزرع النعر والقشعريرة في أعماق اعماق إنسان هذا العصر ، وعندما ترى أن ناسه في اللوحة هم أنا وانت والآخر وقد حشرنا باهمال في عزلة وجودية لا راد لقضائها وقدرها ، وأن الأجساد لم تصورها فرشاة بل فتنتها سياط تنهال ضرباً على

فائق دحدوح

فائق دحدوح



أجساد الضحايا فتتلوى ويتناثر،دمها ولحمها أصباغاً كامدة ، ونتفاً لاذعة ، وبقعاً براقة ، ولا تهدأ يدالجلاد حتى تتحول الأجساد الادمية إلى هياكل ممسوخة شديدة الشبه بالقرود والكلاب ، نقول إن العمل ناجح لان الأسلوب والتقنية وافقا غرض الفنان وقصده .

س٤ : هناك سؤال يبدو لي مهماً ... هل يعني تصوير اللون أو نقله هـو حالة تجريد لما تراه بشكل جاهز بحيث يصبح هذا اللون بحالة اخرى ذات شكل آخـر ؟

ج٤ ـ يرى معظم الفنانين أن الموضوع ليس إلا ذريعة للفنان ، وليس له في اللوحة اهمية تذكر ، ذلك أن الموضوع مهما بلغ نبله فإنه لايزيد في قيمة العمل الفني ، والعكس صحيح إن التفاحة والحصان والإنسان كلهم سواء في اللوحة ، وهذا يعني أن الشيء عندما يغادر الواقع ويدخل في اللوحة يصبح شيئاً آخر مختلفاً ، وهذا ، على ما أعتقد ، ما يسمح لنا ، عندما نتحدث عن لوحة فنية ، أن نتحدث عنها بلغة من االشعر او الموسيقى ، يقول بيكاسو : [**الواقع هو اكثر من الشيء نفسه ، إنني دائماً أبحث عن [الواقع الأعظم] . الواقـع يكمن في كيفيـة رؤيتك للأشياء . ببغاء اخضر هو ايضاً سلطة خضراء ، ومن يجعل منه ببغاء فقط يقلل من واقعه ، والرسام الذي ينقل صورة شجرة يعمي نفسه عن الشجرة الحقيقية ، إنني أرى الأشياء على نحو مغاير ، إذ يمكن لشجرة نخيل ان تصبح حصاناً] .**

س٥ : داخل اللوحة ، جسد اللوحة ، كيف تؤسس لها ، كيف تغتسل فيها ؟

ج ٥ ـ هـذا شيء لا اعرفـه أنا ، لاني أستخدم خبرتي وحـدسي بخاصـة ، وأحب أن أسمعـه من الآخرين ، اقصد اصدقائي الفنانين : [أسعد عرابي ، صخر فرزات وعبد الله مراد ، غسـان السباعي ، احمد معلا ، النذيرين نبعـه وإسماعيل والآخرين طبعاً .

س ٦ : كيف يرى الفنان فاتح دحدوح السبيل الى جعل كل الألوان المرسومة أو المطبوعة ان تقدم لنا لغة فكرية ذات طابع إنساني ، تناسب كل المستويات ؟

ج ٦ ـ اللغة الفكرية ذات الطابع الإنساني مقبولة نوعـاً ما ، لكن تنـاسب كل المستويات فهـذا شيء لا اريده ، رغم انه محال ، هب أنك عرضت على ذاك الذي يشوي جزعاً ليزدرده لوحه (فان كوخ) التي بيعت بـ ٨٤ مليون دولار ، ترى ماذا سيقول ؟! أليس من الأفضل أن تقدم له رغيفاً حاراً ، وفسحة من عالم يتوفر فيها هواء بلا شوك؟ أما عالمي الإنساني فهو تلك النافذة التي يطل علينا من خلالها ، كما العين الساحرة في صندوق الدنيا ، الرجل والمراة والقط والأصيص في انتظار الآتي (غودو) !

س٧ : إنّ اللوحة هي عبارة عن فاعليات حسية هائلة ، تكثيف لمشاعر ، نبض لالام كثيرة ، ماالذي تستوعبه اللوحة اكثر من ذلك ، حـين تتدفق كـل المشاعر ، وتحاصرك دفعة واحدة ؟

ج٧ : ساعة الوفاق مع الكون ، وعندما تشتعـل الحواس كلهـا] أقف أمام القماشة لأتحدث معها أو بالأحرى لتحدثني دون أن أستعجلها ، فيطلع من الحوار الدائر بين بياض القماشة وأسود الأصابع بعض منها في البداية تتراءى على استحياء ، غامضة ، مبهمة ، مغفلة ، فاتودد إليها ، اداعبها مداعبة حبيب طـال انتظاره ، أحياناً تفصح عن نفسها ، وتكشف بسرعة عن سرها ، وأحياناً يطول الانتظار واللهفة ، وأحياناً اخرى يتلبسها العناد ، وتتوارى وراء بقع من الفحم وخطوط تاهت عنها .

ترى هذه الأشكال الطالعة ، ماذا تقول ؟ لست ادري ! إنها برموزها دالات (دلالات) تريد أن تعبر ، او تدل على مدلولها ، ولكن دونما جدوى ، إنها كالحلم لغته الرمز والنقل والتكثيف ، أو كالتداعي الحرالذي يحمل بين سطوره استيهامات ، اوحت بها الرغبة او الخوف ، او الاثنان معا ، والقطة والمراة والرجل كلها اجساد متساوية القيمة ، إني حينما انظر الى اشياء (فان كوخ) ، كرسي ، حذاء ، سرير ، طاولة ، ارى فيها اجساداً آدمية تتالم كما يتلوى اللهب في فتيل شمعة تتصارع مع الريح .

س٨ : فاتح دحدوح المتامل دائماً ما الذي يود ان يفرزه لنا ؟

ج٨ ـ هل من المعقول ان أكون هذا المتامل ؟ وانا اسمع وارى ما يجري على الساحة ، كل ما ارجوه هو أن نفوز مرة أخرى بكرامة فقدناها،عندها ساترقب مجيء الفكرة المبدعة [الطائر الذي يعنيه جاك بريفير] .

س٩ : ماذا تعني لك هذه الكلمات وباختصار :

الوطن ـ المدينة ـ الحب ـ الزمن ـ اللون وكثير من الكلمات التي لا تنتهي من رؤيها يومياً ؟

لست ادري لماذا قفزت الى الخاطر الآن ، جملة قالها الشاعر بول فاليري [لا تتكلم أيها الرسام ، بل ارسم] والحقيقة أن الشعراء هنا أطول باعاً وأحضر بديهة ومع ذلك فلنحاول [الوطن] بعد حصول (يوسف شاهين) على جائزة (مهرجان كان السينمائي) وعودته الى مصر ، رأيته على التلفاز وهو يجيب على اسئلة إحدى المذيعات والفرحة ترتسم على مساحات وجهه كله ، قال بابتسامته المعروفة : (مصر ، حبيبتي يا مصر) (قالها بطريقة لا استطيع وصفها أو التعبير عنها) ، فالوطن ما تود ان يتجسد كائناً من لحم ودم ليصافحك ، ويعانقك ، وانت في أوج انتصارك ، وهو الوحيد الذي أتألم لغيابه عني ساعة يحضرني الموت .

المدينة : تجمع سكاني يعلمنا أن العزلة شيء جميل .

الحب : ولكن اي حب تعني يا صديقي ؟ اما قرات عن الحب ، وصفاته ، ودرجاته ، وانواعه أم انك تعني الحب بشكله العام ، ذلك المعطف الذي يصلح للجميع : للصغير والكبير ، للرجل كما للمرأة ، أم ذلك المفتاح العمومي الذي يحمله السارقون ؟! ومع ذلك أقول : هو الذي بواسطته نعتقد ان الزمن غدار متقلب .

الزمن : إنه الطاغية الأعظم ، وكلما تقدم بنا العمر ، عظم جبروته ، لتصير سرعته عند حضور الموت مطلقة !

اللون : يعلمنا أن نحب نقيضنا فاللون الحار يتجلى في اجمل حلة إذا ما جاور لوناً بارداً .

س١٠ : الأستاذ (فائق دحدوح) خارجاً عن الادب ، عن الفن ، كيف تجد الحياة الآن ، بماذا تفكر ، بماذا تود أن تبوح ؟

تحضرني الآن صورتان ، في الأولى أرى الحياة فيها (جزرة !!) سألتني هذا السؤال تبادر الى ذهني على الفور ، درس من دروس قراءتنا عندما كنا تلامذة في الابتدائي ، نسيت عنوان الدرس ، لعله (الحمار والجزرة) لست أدري ، إلا أنني أذكر الرسم التوضيحي ، رجل يركب حماراً ويمسك عصا يتدلى من آخرها خيط يحمل جزرة .

س١١ : قرانا سوياً منذ فترة قصيدة للشاعر الفرنسي (جاك بريفير) اسمها « من أجل رسم لوحة لطائر » كيف نستطيع أن يمحو قضبان القفص دون أن نمس ريش الطائر ، أو كيف نستطيع أن ندخل الطائر الى قفص بباب مفتوح وبلا قضبان ؟ .... ما الذي يمنعك من رسم هذه اللوحة ؟ ما الذي يحاصرها ، كيف تتعامل مع حراس ذاكرتك ، وفكرتك ، والوانك ؟

ج١١ ـ قبل اي شيء آخر ، اتمنى ان تقدم هذه القصيدة للقارىء في هذا العدد أو ربما في عدد آخر ليعيش عالم هذه القصيدة ويلمس سحرها ويصل الى تخوم ناظمها ذلك اني سأردد للقارىء ما قاله الفرنسيون انفسهم عنها .

ولان سؤالك واسع المساحة ، عميق الغور ، سأحاول قدر المستطاع الإجابة على اكثر نقاطه .

ولنبدأ بالقضبان التي يرى فيها شاعرنا ادوات الفنان ، أو الشاعر ، بل أدوات كل مبدع ، نعم : جميعنا مدرك لما يرمي إليه الشاعر ، بل نحن اختبرناه ، ووقعنا في مطبه أحياناً ، وهو ما يعنيه الفنانون عندنا إذا ما توجهوا الى الآخرين بالنقد أو الانتقاد بقولهم [سكر زيادة] أو [استعراض عضلات] أو [مدرسي جداً] ولإيضاح ذلك أذكر القارىء ببعض التمثيليات التلفزيونية التي يجهد المخرج في كل مشهد وفي كل حركة وفي كل صوت ونأمة في أن يقول للمشاهد انظر كم انا عظيم : هذا الديكور ، هذا البذخ ، هذا الخميس من الممثلين ، هذه الدماء ، هذه الأحداث ، هذه الانفعالات ، الا ترى معي أن في استعراض الأعمال الفنية لبهرجتها وعضلاتها ، أياً كانت هذه الأعمال استخفافاً بذكاء المشاهد ، إن لم أقل سخرية منه وخديعة له ؟ ومع ذلك يجب ألا يفوتنا أن دعوة الشاعر الفرنسي هذه كان يدعو إليها بلغاؤنا وشعراؤنا الفحول بمطالبتهم الهواة حفظ أشعار المتقدمين والمتأخرين من الشعراء ، ومعايشة الأعراب في باديتهم لزمن يطول أو يقصر وفق إرادة المبتدىء ومقدرته على استنساخ فصاحتهم وبلاغتهم واصول لغتهم وصفائها ، وبعد ان يتمثل هذه العلوم كلها وتصير فيه طبعاً وبداهة ينزل الجبل الذي نزل منه تزارا (زردشت) ، لانه يكون قد وضع في مرجله الخاص كل ما اكتسبه من معارف ، وثقافات ، فتحولت ، بفعل نار (بروميثيوس) في بوتقته هو قصائد أبكاراً ما طرقت أذنا آدمية ، قبل مباركته هو لها وتحريرها ، والمحو

فائق دحدوح

او المحي — لست ادري أيهما أصح ، ولكنني أعتقد كما يعتقده مدرسو اللغة العربية : يجوز الوجهان . يعني محاولة إزالة ما كنت قد خططته أو رسمته ، أي أن آثار القضبان ستبقى رغم جهود الإزالة وأقوى مساحيق الغسيل ، والدليل أن قصيدة الشاعر الذي حفظ القرآن وأشعار العرب [ذلك الذي امتلك أدواته] هي غير قصيدة الشاعر نفسه ، إن هو لم يحفظ الشعر (الذي لم يمتلك أدواته) بغض النظر عن الموهبة ، وإن لوحات (بيكاسو) القرن العشرين هي غير لوحات بيكاسو القرن التاسع عشر (لأن أدوات كل منهما تختلف) ، عن أدوات الآخر ، أي أن لكل زمان أدواته ، وعليه يمكن القول ، أن امتلاكنا للأداة كامتلاكنا لزمام الفرس ، الذي (الزمام) نستطيع التخلي عنه ، إذا ما بلغنا دراية الفارس الماهر ، لكن حاجتنا إليه ، اذا ما أردنا دقة التوجه والتوجيه وبلوغ الهدف ، لازبة .

لننتقل الآن الى العقل وحراسه في العمل الفني : في مثالنا السابق يمكن أن نشبه الفارس ب (الأنا) والفرس ب (الهو) والزمام ب (الأنا الأعلى) ، فالعمل الفني ليس عقلاً وحراساً فقط ، بل هو كلاً مركباً تجتمع فيه هذه العناصر الثلاثة المتوالدة ، مع عدم إغفال ثراء كل عنصر منها ، فإذا ما قلت : (الأنا الأعلى) فهذا يعني الإب والأم والمجتمع والدولة والبيئة والعصر والعرق وما على الساحة من موروث وأوامر وإكراهات ، الخ وسؤالك يطرح علينا سؤال آخر على منول : (هل يمكن لمجنون (موهوب) يعوزه العقل والحراس ، أو على الأصح ، عقلنا وحراسه ، أن ينتج عملاً فنياً ؟ والجواب بسيط للغاية وهو على صيغة سؤال : [هل يمكن لأعداد هائلة من المجانين أن يبنوا كاتدرائية ؟ ، والمجنون أصلا يرفضنا فخرج من عالمنا ليدخل عالم آخر ، ويترك نفسه نهباً لعقد نفسية . وهذيانات ، تذكرنا بإنسان آلي أخطأ صانعه في وصل أسلاكه ، فاختلطت عليه وظائفه ولنترك لامبروزو ونظريته التي تقول : [أن العبقرية مراض] للأصحاء جداً جداً جداً صحيح أن (فان كوخ) و (دوستوفيسكي) كانا مصابين بالصرع ، وأنتجا أعمالاً فنية ، ولكن هل يمكننا القول أن كل مصاب بالصرع يمكنه أن يرسم كما رسم (فان جوخ) أو يؤلف ما ألفه (دوستوفيسكي) ؟! أرى أن عدم التماثل أو الاقتداء بالآخر يدخلان في باب وقفة العز التي يقفها المبدع ، إنه يريد ببساطة أن يقول لنا : أنا لست حبة حمص ، التي تحدث عنها سارتر ، تتراص الى جانب حبات أخرى ، كونوا ما شئتم يا أشباهي في الإنسانية ولكني مختلف ، أنا ألون عالمكم ، فلمَ الإحتجاج ؟!

الرجل الأول الذي قال للمرأة الأولى : [أنت جميلة كالوردة] كان شاعراً ، والنساء اللواتي يلقي على مسامعهن الرجال تلك الجملة المكرورة ، يقلن في قرارة أنفسهن يا لكم من مخادعين ، الشاعر يرفض أن يكون هذا المخادع ، ويرفض الاستنساخ ليؤكد فرادته وتفوقه ، وكأني به يتمثل ما قاله نيتشه في العوْد الأبدي ، لأن وقفة العز هذه سيقفها في حيواته القادمة ، وبدافع ما ذكرت راح المبدعون يبتكرون طرقاً شتى لمغافلة العقل وحراسه ، أوامره وإكراهاته ، منطقه وحقائقه للوصول الى اللامطروق ، بعض منهم استخدام المخدر لتنويم هؤلاء العسس ، فنظموا سهرات ليلية أسموها [الفانتازيا] ، وبعضهم دعا الى ضم الحلم الى الشعر ، وفريق أخذ بالتداعي الحر ، وفريق آخر جاب الدنيا طولاً وعرضاً الخ ، وقد حاول السرياليون ذلك معتمدين فرويد منهجاً لهم : ضع

فائق دحدوح

نفسك ، قدر المستطاع في أشد حالات السلبية أو الإيجابية ، ثم اكتب على قصاصات من الورق بسرعة ما يتداعى الى ذهنك ، دونما تفكير بما تكتب ، ودونما توقف ، فإن توقفت اكتب حرفاً ما ، أي حرف كان ، لتبدأ كلمتك الجديدة به ، ثم اخلط هذه القصاصات وانظر في الجمل التي تشكلت عفواً الخ ، هنا يتطلع السرياليون الى الفوز بالمفاجيء والمثير ، واللامتوقع واللامفكر به ، دون تدخل العقل أو الشعور أو كل ما هو موجود في ساحة المفكر به ، ولكن لو دققنا في العملية كلها لبان لنا أنها (بنت العقل) ومن اختراعه ، وإن ما أتوا به عفواً ـ حسب رأيهم ـ يستطيع شاعر مطبوع خلقه قصداً مدفوعاً بإرادة الخلق والإبداع فيه. سم هذه الإرادة ما شئت ، فالشعراء من المتصوفة هم من (السريالية) على قاب قوسين أو أدنى ـ وكان لهم طريق آخر ، الشاعر والفنان ـ والمبدعون عموماً ـ يعرفون تمام المعرفة [أن فكرة القصيدة أو اللوحة في بدء الحمل ومن ثم المخاض هي غيرها عند الولادة ، وها هو لويجي بيراندللو في ملهاته (ست شخصيات تبحث عن مؤلف) يبرز لنا الصراع الدائر بين شخصيات المسرحية والممثلين ، فكم من (قاص) تمردت عليه شخصيات روايته ، وكم من مصور فوجيء بأشكال لم تخطر له على بال ، وأخيراً أقول : بأن عقول بني البشر هي من الغنى والثراء بحيث يستطيع المتمرد منها أن يسبح في فضاءات من الحرية ليسع الكون كله .

فللعقل حواراته الجدلية مع الحواس كلها ، ومع أعمق اعماق الذات ، ومع نفسه ، ومع المحيط من حوله ، ومع منتجاته المتأخرة والمتقدمة واللاحقة ، في فيلم وثائقي عن (شارلي شابلن) عرض المخرج مشهداً لأكداس من الأفلام والتجارب وهي تحترق ، شاء شابلن أن تغيب عنا الى الأبد ، ترى هل الدافع هو شذوذ المبدع أم جنونه ، تمرده أم حبه للكمال ؟ لست أدري ، كل ما أعرفه هو أن المبدع دائماً وابداً ، سيد عمله ، وإذا ما تمردت شخصياته فذلك لأنه هو الذي شاء لها ان تتمرد .

س١٢ : فائق دحدوح بعيداً عن المعارض ، عن الصور ، عن المهرجانات ، ماذا تعمل في مرسمك ؟

ج١٢ : الرسم والمطالعة والاستماع الى الموسيقى، والشيء الذي آسف عليه هو اني لم أحاول الكتابة ، ففي الكتابة امتلاك للغة ، وحوار وجدل ...

س١٣ : في لوحاتك ، هذا الكائن المرأة (الإنسان) ماذا تود ان تحكي لنا ؟

ج١٣ : هنا سؤال يطول الحديث فيه واختصاراً أتناول المرأة في لوحة من لوحاتي : المراهق الذي في أقصى اليسار من اللوحة .. يقف بكامل جسده وحيداً ، وتفصله عن المرأتين مساحة نسيجها الزمن والتابو، وتدل ملامحه ووقفته وخطوط جسده المراهق على قلق داخلي، قلق من فقد هويته، وكأني به يسير على حبل من

مكان شاهق ، ويخشى السقوط وهو لا يستطيع الهرب ، لأنه محاصر بخطين لا يستطيع الفكاك منهما ، خطي اللوحة نفسها من الأعلى عند الرأس ، ومن عند القدمين ، يميل هذا الجسد ، جسد البين بين ومنطقة اللا لون ، تميل نحو يمين اللوحة باتجاه الأنثى تجذبه قوة لا يدرك حجمها ، ترى هل الخلاص هناك ؟ فهذه اليد اليسرى التي تبتعد عن الجسم قليلا باتجاه الانثى وتبحث عن دفء يطرد عن النفس قلقها

فائق دحدوح

واضطرابها ، وعما يعشعش في البدن من برودة تنقلنا الى يمين اللوحة حيث الأنثى بلحمها ودمها ، كتلة لها وزنها وحجمها ومكانها ، المرأة الأولى في الوسط هي امرأة الدعة والسكينة والغبطة الأبدية .

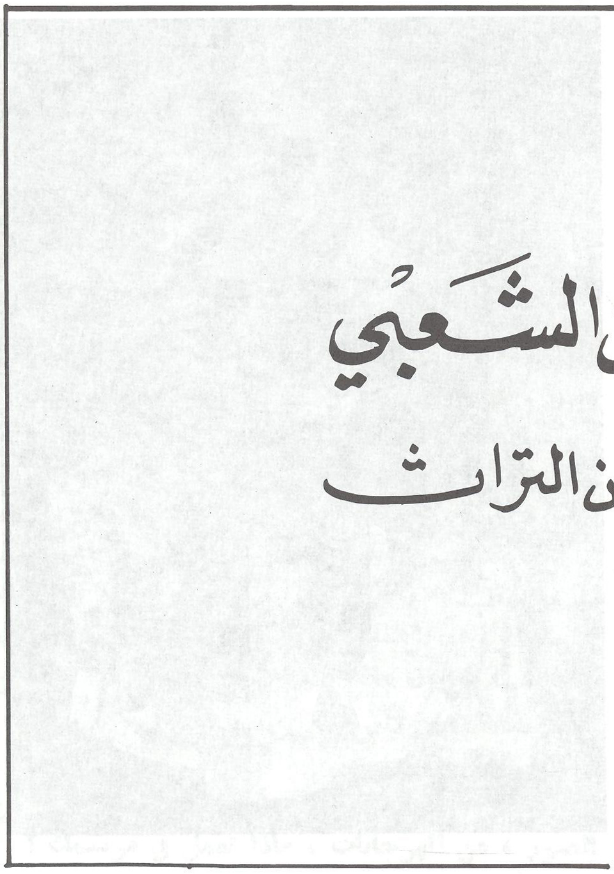
أما (المرأة الثانية) في أقصى اليمين فان في خطوطها وألوانها وتعابيرها ما يقول لنا امرأة اختبرت الحياة ، وعرفت الذكر بضعفه وجبروته ، في عينها شهوة الرجل وعلى جسدها تضاريس عشقها ، لكنها امرأة قريبة ، بعيدة ، جمعت في جسدها كل نقيض ، مما تقدم يقرأ المشاهد ان الأنوثة لغز ، وأن المرأة مستقبل الرجل ، وأنها مثل العمل الذي لا يمكن فهمه كل الفهم ، وولا بد من كلمات لا حصر لنا للدلالة عليه .

والمرأة بالنسبة للمبدع والمفكر ، نموذج ومثال ، فانظر كم لدينا من النماذج ، إنه عدد هائل ، يفوق عدد المبدعين ، لأن المرأة عند المبدع الواحد ، عدداً من النماذج فإذا ما التقى هذا المبدع المفكر بالمرأة ، على الرغم من خبراته وقراءاته ، يجد نفسه في موضع من لا يعرف الألف من العصا .

المرأة في عصرنا هذا الذي مسرح كل شيء ، فأنسانا المرأة بلحمها ودمها وأوقعنا في عشق ما تخترعه شركات التجميل ويخيطه مبدعو الأزياء ، فصارت المرأة ما تلبسه وتستعيره ، لا ما هي عليه في جوهرها التي تأخذ مكانها الأوسع ، والأرفع في ساحة تفكيرنا ، والمرأة عند الفنان / الرسام / خط ولون يحملان الزمان والمكان ، والمرأة عند الشاعر ، كلمة مبتكرة تحمل صدى الماضي والحاضر والمستقبل ، لكن رحلة التعبير واحدة عند كليهما .

س١٤ : فائق دحدوح ، أهم رسامي البورتريه في سورية بخاصة وأسلوب متميزين ، ما الذي تفعل لأجل ذلك ؟

ج ١٤ : لنقل واحداً من بين رسامي البورترية ، ففي بلدنا عدد غير قليل من رسامي البورترية المتازين ولا أريد تعدادهم كيلا أغفل أحدهم، والصور الشخصية الناجحة كل النجاح هي التي ينجزها الفنان بأسلوبه الذي تميز به ، فالوجوه التي رسمها (فان كوخ) لا تختلف بأسلوبها عن أعماله الأخرى ، أقصد لا تختلف عن الكرسي الشجرة والسرير ، وهذا ما ينطبق أيضاً على الفنانين امثال : (رامبرانت) و (رينوار) و (انسور) (وكليمت) و (ايفون شيلي) و (بيكاسو) الخ ، المهم الا ينسى الفنان النواحي التشكيلية ليغرق في تحقيق الشبه ، فالجوكندا لم تشتهر لشدة شبهها بالأصل (النموذج) والوجوه التي رسمها (رامبرانت) هي اصحابها وشيء آخر ايضاً ، لماذا اطيل عليك ؟ اقول باختصار : إن العمل الفني ، اياً كان هذا العمل بورترية ، (صورة شخصية) أو تفاحة ، معركة أو منظر طبيعي ، وجه جميل أو قبيح ، يدل على صانعه والفنان الذي يعرف رسم ليمونة ، يعرف رسم امرأة عارية ، لأن الأسلوب وقصد الفنان لا يختلفان في كلا الرسمين ، وعليه فانني اذا ما رسمت صورة شخصية أرسمها بأسلوبي وفيه احاول تحقيق المعادلة ، الحفاظ على الشبه من جهة وعدم اغفال الناحية التشكيلية من جهة ثانية ، عندها ستنشأ اللوحة ما فيها على موجتين ، الموجة الحسية والشكلية (الشبه + التشكيل العام الخارجي والموجة التخيلية ، والنفسية (العالم الداخلي للفنان) فان انا رسمت صورة شخصية بناء على طلب صاحبها ، رجحت الموجة الاولى ، وان رسمت الوجوه في أعمالي الخاصة رجحت الموجة الثانية .



رموز من الفن الشعبي
ومضات عميقة من التراث

د. علي سليم الخالد

حسب ما اذكره في هذا البحث (حساسية كونه) يحاكي العين المعاصرة بشكل مباشر ، ويشمل على وجهات وجهات نظر شخصية ، اعتمدت على جولات ميدانية ، ولقاءات مباشرة قمت بها مع أناس ، لا زالوا هم على قيد الحياة ، طامحاً الى تكوين نظرة تعليلية ، وبرؤية تشكيلية ، احاول الاشارة الى بعض الآثار ، والمظاهر ، التي غالباً ما تصادفنا ، ملحفة بغموض ، يلفحنا بتساؤلات عديدة نغلق الباب عليها ، كونها جزء من التراث الشعبي او بعض من العادات والتقاليد ، وبدون تعليل .

هذه المظاهر والرؤى التي تزخر بها اريافنا السورية والعربية ، وتعج بها تصرفات ابناء هذا المجتمع ، ونحن لا نعيرها قدر كبير من الاهتمام ، لكنها استوقفت علي الكثير من الاستفسار والتفكير ، والتساؤل ، كونها تشغل حيزاً كبيراً من الجانب الزماني والمكاني ، الذي نعيشه في كل يوم . صورة المثلث في صدر الجدار .

يقول الدكتور هشام الصفدي(١) :

[إن الشعب الذي يكون فترة صحيحة عن ماضي بلاده ، يمكنه بدوره أن يصوغ صورة مستقبلها]، ذلك الماضي قد صاغ الحاضر ، وهذا الحاضر مركب ، من قوانين ، وقيم ، وعادات ، وتقاليد ، واعراف ، سادت الجماعة البشرية منذ ان عرفت العيش المشترك .

وتثبت لنا وقائع التاريخ ، ان الانسان منذ آنس النار ، واستوطن الكهوف ، أثارت تساؤلاته ، مظاهر الكون العظيمة ، وتناقضاته المتغيرة ، فإن اول صرخة تضرع اطلقها الانسان للقوى الإلهية ، لم تكن صرخة عابد ، يطلب خلاص الروح ، بل صرخة جائع ، يطلب حفظ الحياة بالجسد (٢).

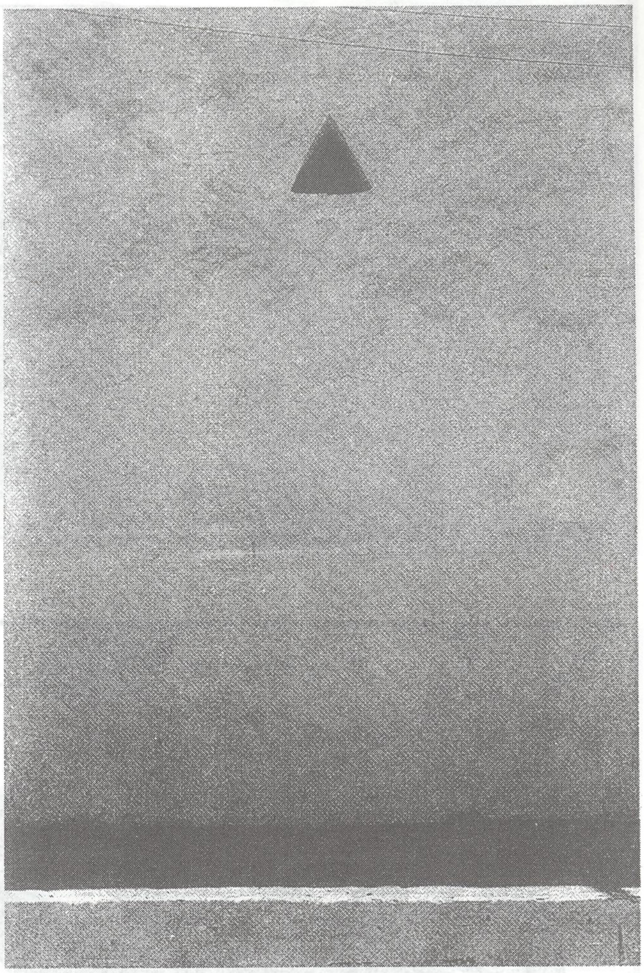
وآمنت (الجماعات البشرية) بالقوى الخارقة بما فوق طبيعة البشر العقلية ، وكان لهذا الايمان أثر كبير على النشاط العام والفردي تاركاً بصمات صبغت طبيعته المعاشية ، وميزته عن غيره ، من المجتمعات مما يمكن ان نسميه (تراث المجتمع) الذي يحدد اسلوبيته المعاشية .

يصعب ردها الى منبتها الأصلي ، لتعمقها في بحر أزمنة موغلة ، في القدم كما ذكرت ، وأراني أعود الى المؤرخ الحضاري الكبير [آرنولد توينبي](٤) الذي يقول في نظريته :

إن لكل حضارة عملية إنبات ، وتوريق ، ونضوج واندثار ، لتغذي نبتة اخرى ، وكما تأخذ الحضارة إرث سلفها ، فإنها تموت لتغذي غيرها بطمي واسع الاخصاب ، منوهاً عن فضل الحضارة العربية .

والحقيقة أن الانسان ، منذ استيطانه للكهوف ، وعيشه المشترك ،ضمن الجماعة فإنه كان دوماً حريصاً على ترسيخ معتقداته ، وتسجيل مأثوراته هذه (الفريزة) لا زالت تسري وتنتشر في الأوساط الشعبية، عادات ، ومثل ، وتقاليد ، وأعراف بالرغم من انتشار العلوم ، وتقدم العصر ، وتطور الحقب ، ووصول الانسان ، الى عصر الأتمتة والمكننة ، وتطويع النترون والالكترون للأغراض النفعية ، واستخدامات الانسان للأشعة اللايزرية في أغراض عديدة ، من متطلبات حياته ، لم يفت كل ذلك من رسوخ المعتقد ، في ضمير الجماعة رسوخ نقش على حجر متين .

— إن متاحف العالم لا زالت تحتضن اعداداً لاحصر لها ، شغلت أعمالها مواضيع مستمدة ، من المعتقدات، لها من أعمال الفنانين الأوائل ، والعباقرة ، الذين التي آمنت بها الجماعة ومستقاة من السير التي تناقلتها المجتمعات على مر العصور ، فمن أعمال (غرلنداجيو) أستاذ (ليوناردوا)و(أنجلو) و(رفائيل) الذي رسم العديد من الأعمال عن ميلاد السيد المسيح، وصلبه ، الى قصة الخليقة (لمايكل انجلو) وصعود السيد المسيح (لتيسيانو) و (روبنز) واستقبال الصبية في عيد الشعانين لرافائيلو ، ونوح وهو يبني الفلك ، و (وجبرائيل) وهو ينفخ في الصور ، ووزن روح الميت عند الفراعنة وفكرة الخلود الى المواضيع التي تناولها (الواسطي) و (بهزاد) من مواكب الحج وإيفاء النذور ، وزيارة الأضرحة ، ومواكب الدفن ، والاستسقاء الى العديد من الأيقونات ، التي كانت تحتويها الكنائس ، وما لا يحصى من جماليات مواضيع السير الشعبية التي تناقلتها الأجيال جيلاً بعد جيل مثل سيرة (سيف بن ذي يزن) و (تغريبة بني هلال) و (سيرة عبلة وعنترة) و (الزير سالم) ، وأجمل الرسم في هذا المجال اعمالاً كانت تباع في حي شعبي من دمشق لأبي (صبحي التيناوي) بأسلوبه المشوق ببساطته واختزاله . (أشكال رقم ١٥ عدد ٢ — ١٦ — ١٧ — عددها ٢ — ١٨ — عددها ٢) .



و (التراث) هو مجموعة من القيم الفكرية ، والمعتقدات التي آمنت بها الجماعة، وانعكست تأثيراتها وترسخت في وجدان الأمة ، ويترسخ محفوفاً بالقداسة ونسميه بالأعراف ويصعب ، أحياناً الفصل بين العرف، والقيم الروحية، التي آمنت بها الجماعة.

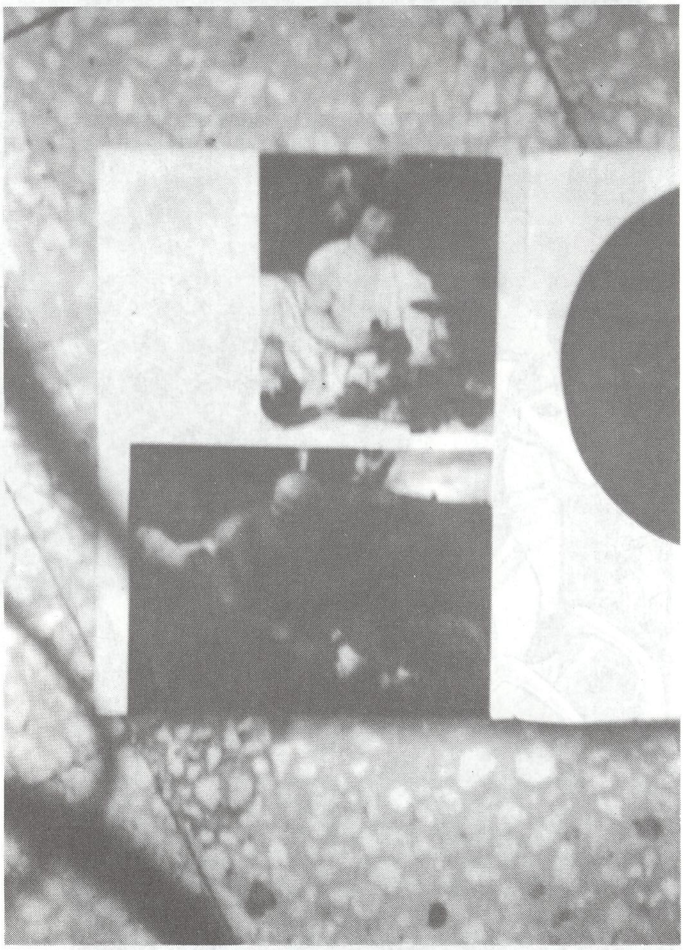
يقول الأب جرجس داوود(٣) : [لكي تؤدي عملاً ما لا بد أن تكون مؤمناً ومقتنعاً بفكرة لأن العمل يأتي حصيلة مؤثرات لهذه النفس الانسانية] .

هذا الإرث الحضاري الضخم ، الذي تزخر به (سورية) و (بلاد الشام) قد افادت منه حضارات اخرى ، فكان كالعطر ينتشر (ربة الحياة) ومثل ضوء الشمس الذي يتفاعل مع بحر الحياة العظيم ، على شكل من مظاهر متعددة ، وأشكال متنوعة ، تصادفنا بدلالات معمارية ، وتشكيلية ، وسمعية ، وحركية ،

الاسكندر في معركته مع داريوس

ربة الحياة - شكل مأخوذ من مجلة فرنسية

(٩٤)



ولقد كان للأشكال المعمارية ، التي بنيت بها دور العبادة ، والصوامع ، والأضرحة ، والمذابح ، دوراً كبيراً في تطور انماط البناء ، وأشكاله في كل بلدان العالم ، فالملوية بشكلها الحلزوني الصاعد ، والكنائس بأبراجها ، وأجراسها ، والجوامع بقبابها ومآذنها الملوية في (السامراء) .

وما زخرت به هذه البيوتات من نقوش، وزخارف، وفسيفساء ، وايقونات ، ومنابر ، ومحاريب قد كرس لها (الانسان) جهداً ، استفز قدراته الابداعية ، واستنهض طاقات خلاقة نقلت الى الأجيال عبر تراكم الأيام ، ذوقاً رفيعاً ساهم بدور كبير في نشر شفافية (الحس الانساني) وزرع فيه إمكانية تحسس الجمال وجمالية الذوق واضفت خصوبة التفكير في صحراء النفوس القاحلة .

ولقد أفرزت المعتقدات قصصاً وأساطير ،وروايات وسير شعبية ، راح الناس يمثلونها من خلال رواياتها بأساليب بصرية ، وحركية ، فولدت المسرح المتحرك وجاء منها (خيال الظل) الذي كان يمثل فيه الناس بعض القصص المسلية أحياناً والمحرضة في أحيان كثيرة .

ومما أذكر فيما قيل عن مسرح خيال الظل :

إني رايت خيال الظل ابلغ عبرة

الى من هو في علم الحقيقة راقي

شخوص واشباح تمر وتلقي

تغنى جميعاً والمحرك باقي

وخيال الظل هو أول مسرح شعبي ، كان متنفساً لأبناء المجتمع ، ادخلوا فيه الترميز ليعبروا عن ظلم واقعهم ، أو للإفصاح بنكتة لاهية ، أو سيرة لحادثة وبطولة لشخصية شعبية ، وكانت مسارحه في المقاهي وامكنة تجمع العامة من الناس ، ما كان يتابعونه بلهفة وشغف في وقت لم تكن قد انتشرت به دور السينما أو التلفاز .

ولا ادري لما خطفت ناظري خلقة معمارية على طريق سفر سريع في إحدى القرى القريبة ، من دمشق ، جعلتني مشدوداً إليها منذ عام (١٩٨٥) حتى أرسلت بعثة طلابية ، من الطلبة المتقدمين ، ولم تستطع كل الصور التي انجزوها أن تلبي ما طمحتُ إليه ، الى أن ذهبت ، والتقيت المسنين في القرية وذكروا لي تعليلاً

لمشاهداتي ، أن لكل منزل عندهم وفوق المدخل الخارجي على سطح البناء ، يشاد جدار على شكل مربع ضلعه يقارب المتر ، تؤطره (مثلثات طينية) متكررة ، وتتخلله ثلاث فتحات مثلثة الشكل .

اما اسباب هذا الجدار فتعليله لديهم انه يشبه عرف الديك أو تاج البيت ، يدل على أنهم قد وفوا نذورهم ، ولا عار عليهم ، وخلوهم من كل دنس ، وأما الفتحات المثلثة في الجدار وهي مفرغة فلكي تؤدي وظيفة ، تخلخل لون السماء ، بجسد المنزل ، والسماء لديهم هي (الرب) بل موطن (الله) هو الرب المعبود .

وهذا ما يذكرنا بالفتحات المثلثاتية ، والنصف دائرية ، التي الحقت على البناء ، وخاصة فوق النوافذ

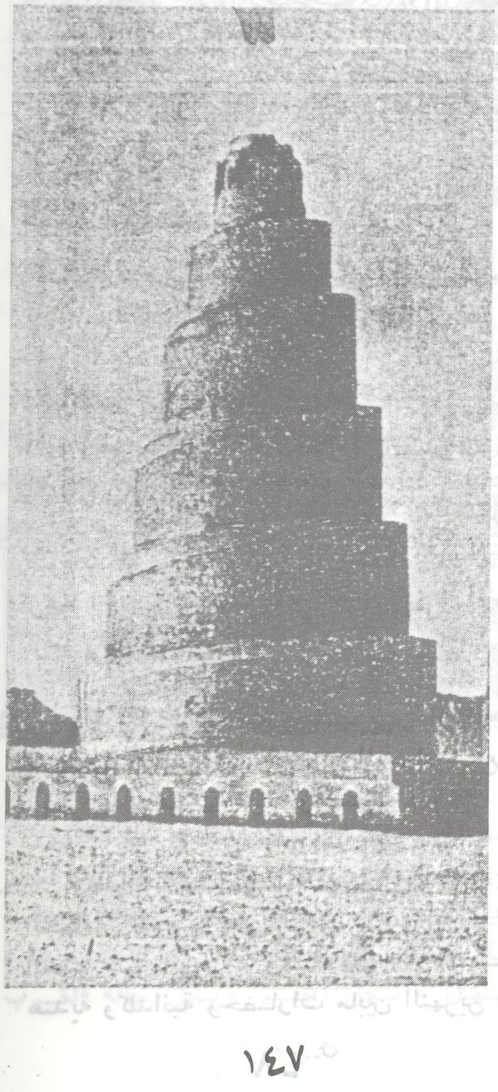
والابواب ، فان الباب قد ادى الغرض المطلوب من انشائه في الدخول والخروج ، ولكن لفتحات النصف دائرية (القيمرية التي تعتلي الابواب ، والنوافذ كان لها دورا آخر وهو اتاحة الفرصة لضوء القمر، بالدخول ومنح البيت الانس والطمانينة . وضوء القمر هذا جزء من ضوء الله .

الامر الذي يذكرنا بعبادات ومعتقدات ، منذ (الاشوريين) و (السومريين) ، والقوى الروحية المتمثلة في القمر والشمس والنور والنار والهواء ، وكما أن هذه العبادات لازالت تنتقل شعبية بين البسطاء حتى الان ، وبالمقارنة ، فاذا كان ابن الشرق قد ادخل الارواح الرحمانية ، الى موطن مسكنه ، ليزيد من السكينة ، فان (ابن الغرب) قد تصور مسبقا ان المكان مشحون بالارواح الشيطانية ، ولابد من اخراجها عن طريق المزاريب ، التي تحمل اشكالا نحتية لحيوانات اسطورية غاية في البشاعة ، لكي تنزل منها الامطار ، وتساعد في (طرح الشياطين) خارج البناء عند نزول المطر ، كما في مزاريب كنيسة نوتردام في باريس ، ولما كان الاعتقاد السائد أن الله موطنه في (السماء العالية) فقد اطرت الاطراف العليا لابنية السكن ، ودور العبادة بشريط من المثلثات المتكررة ، لكي تؤدي الوظيفة التوحيدية بين هذه الاماكن والسماء (الموطن السامي للمعبود) أما الان وحسب المفهوم الجديد للعبادات والديانات الحديثة فان الله موجود في كل مكان . شكل الجامع الاموي ، وقصر الحير ، ومعبد بل ، فاذا كان المثلث المعماري قاعدته في الاسفل فانه يرمز الى التسامي ، والصعود ، والسمو بالانسان نحو الخالق ، وان كل مثلثين معماريين من جسم البناء ، ليحصران بينهما مثلثا ازرق من لون السماء قاعدته في الاعلى ، وموجه راسه نحو الارض ، ليدل على أن الانسان قاعدته الروحية في السماء ، لكنه هابط الى الارض واندثاره في التراب .

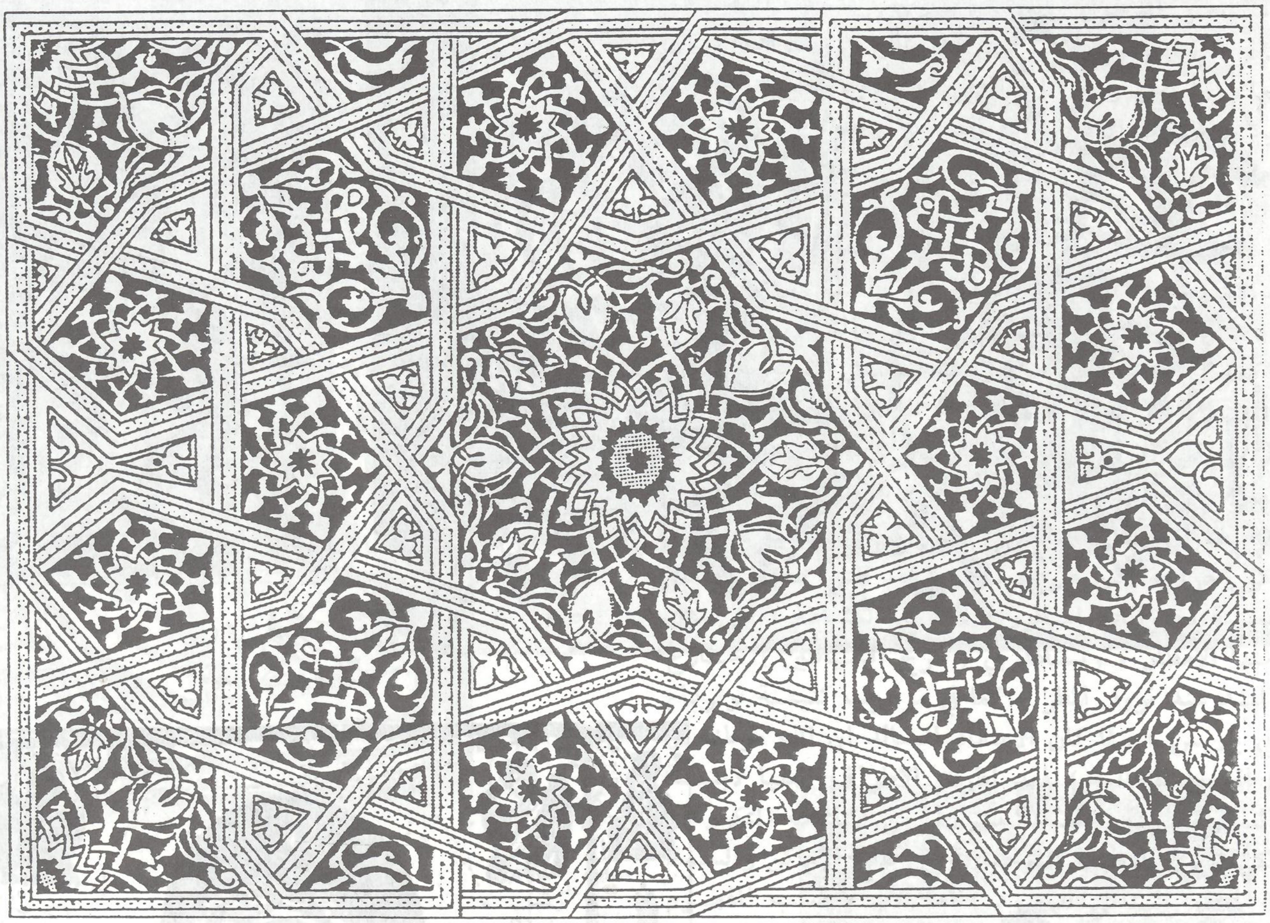
وقد قيل :

ان في الانسان من فطرته للثرى شيئا وشيئا للثريا

وان تخلخل البناء كجسم مادي بروحانية السماء امر عرفته المجتمعات قديما ، ولازال شائعا في الاوساط الريفية حتى الان ، قالت امراة من ريفنا السوري [كان يصعب علينا ، ونحن عائدات من رحلة الى راس العين ، أن نرى البيت بخط مستقيم ، قاس لا يربطه بالرب أي شيء مما دعانا لتاطيره بخط متكسر على شكل زكزاك ، ليدخل الرب في البيت ، والبيت في الرب الذي هو في السماء ومانح السكينة لخلقه .



ΘV
IC XC



شكل رقم ٤٢ زخارف في جامع .

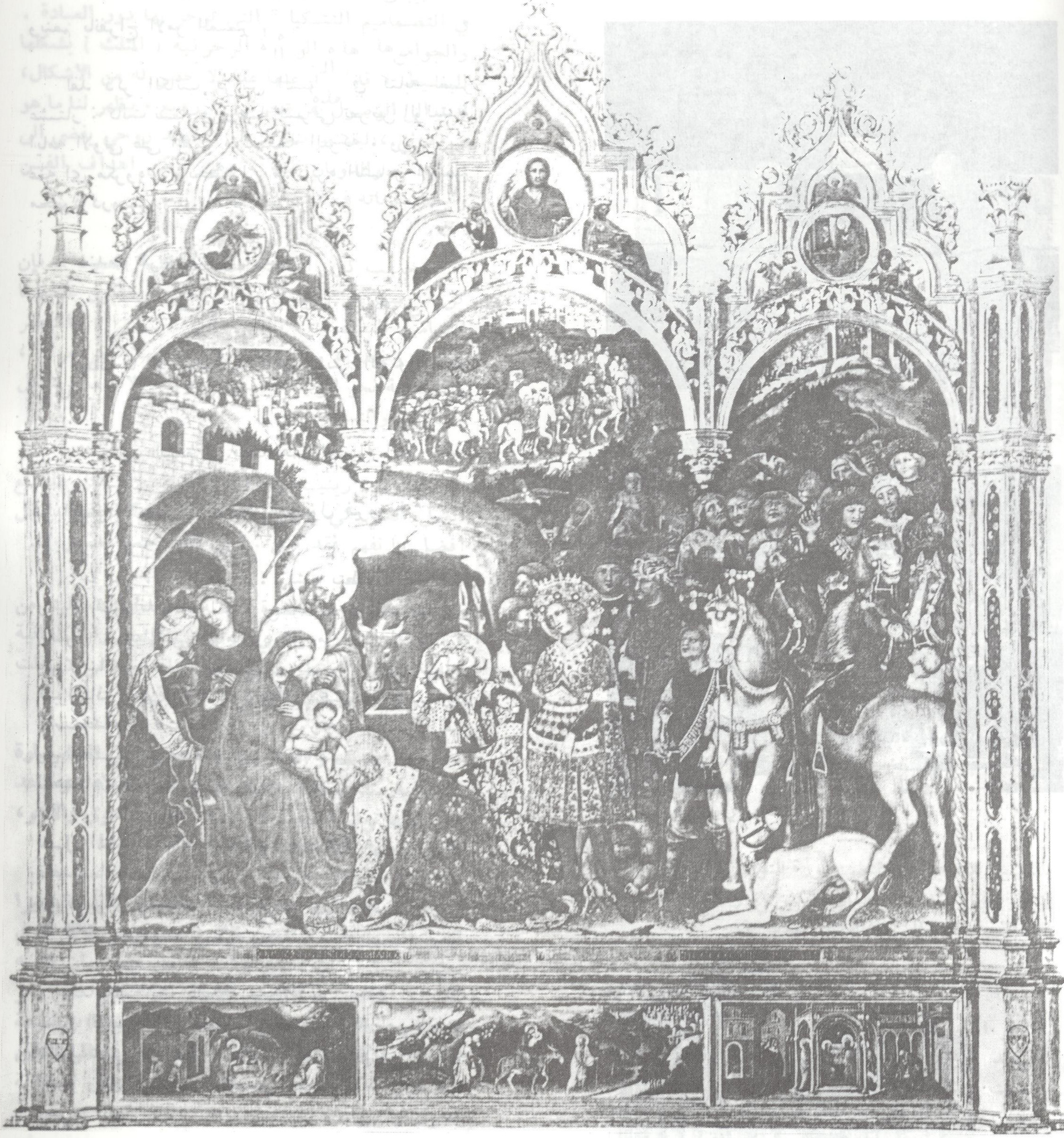
ولدى الرجوع الى الوراء قليلا نجد ان المثلثات كانت تسور الاطراف العلوية (لمعبد بل) في تدمر . واطراف قصر الحير ، وكان الاوربيون يحيطون البناء في القرن السابع عشر ، بشريط على شكل أقواس ونتوءات في أعلى البناء ، لتودي الى نفس الغاية التي عرفها (ابن الشرق) منذ أقدم الازمنة التي عرف بها الرب وتوصل الى عبادته .

ونرى في (بلاد مابين النهرين) ان الحياة لا تكون الا بمحبة الالهة ، وزواج رب السماء ، مع ربة الارض [مطر + تراب = حياة وخصوبة] .

وهذا (العشق العذري) للسماء والقمر في الجماعة الشعبية على أرض (سورية) له امتداده العميق عبر الزمن ، وقد يكون ارث من حضارات هندية وكلدانية وحضارات مابين النهرين فلم يكن لابن هذه الحضارات مدفع ودبابة ليقسم الايمان بها . فأقسم بالشمس والقمر ، وصورها في منحوتاته . شموسامتعددة ، الشعاب وثيراناتحمل اقمارا واقمارا مجنحة الهة (تدمر) وشكل رقم صورها في منحوتاته وعبدها ومثلهاعلى مداخل مواطن سكنه ووجدالاسباب لعبادتها ، من خلال تعدد وظائفها ، فهو مثلها على شكل انساني ، لكنه عندما استقر وعرف الزراعة فقد عبد النجوم . والقمر ، وصارت تشكل لهالمواقيت التي تحددموعد الهطولات ، واوقات الفلاحة ،وحددت له موعد القطاف ، ومواسم الحصاد(٥) .

قبل حدوثه ، وحتى الآن يقول الناس : طوالع النحس وطوالع السعد وهي من تنجيمات الكلدانيين .

وبالنسبة للبدو والرعاة ، حينما قدسوا ذلك القرص الذهبي (القمر) . لأنه يضيء مواطن الخط والترحال ، ويساعده على حساب وترقب أيام



التخصيب ، وموعد الولادات ، وهطول المطر الـذي ينبت الكلأ ، ويقضي على لحظات العطش ، وتمتلىء الخبرات ، وينتشر الربيع في الأصقاع فتغنى بالقمر ، وعبده ، ومجده ، ولا زال حبه يسري في النفوس ، ولو دلفت عليه مركبات العصر الحديث ، واقتحمت

عذريته المقدسة ، وهذا الكوكب الفضي مبعث النور ، رجاء صبايا الشرق ، وقبلة الدعاء ، عند كل أمر عسير وحلول ضيق ، ترتقي النساء سطح الدار في ظلمة الليل ، وتكشف له صدرها ، وتحل عليه شعرها ، بتضرع وابتهال ، ليحل الضيق ويبدل حالة الكرب

وينعم بانفراج الامر العسير .

لقد ذكر الكاتب فراس السواح في كتابه لغز عشتار : كانت نساء في ريفنا الشرقي تعرض الوليد في أيامه الاولى على القمر ، ليمنحه البركة ، ويرد ويرد عنه أي مكروه ، ويخطر لي ما ذكره الشاعر الكبير محمود درويش وهو شاعر معاصر :

عندما تفرغ أكياس الطحين

يصبح البدر رغيفاً في عيوني

فلماذا يا ابي نغنم زغاريدي وديني،الخ والقصيدة طويلة .

ولا زالت للشعراء قصائدهم الجميلة التي جعلت

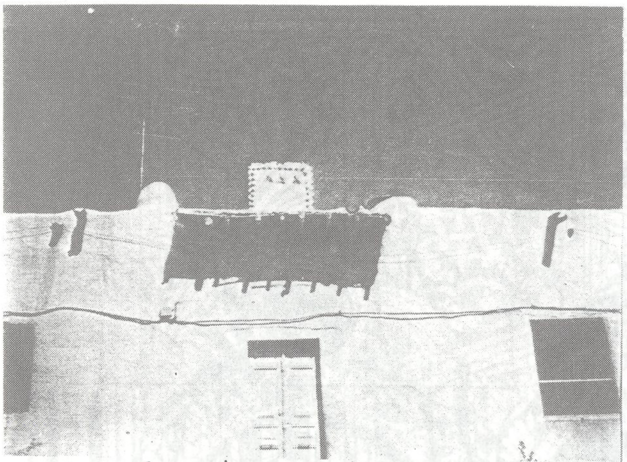
من القمر ، أجمل الأناشيد ، وتقول فيروز :

[يا قمر ... يا قمر ... لشو بتطلع يا قمر] ؟ ـ و [يا قمر أنا وياك] و (وصف وجه الحبيب بوجه القمر) ، ويا قمر الزمان ، بل ما أكثر الذين رموا على ابنائهم اسمه الجميل (قمر) لكنني تساءلت كثيرا لماذا أعطي (المثلث) هذا النصيب الاكبر من الاستخدام في صناعة الفن في سورية ، والمشرق العربي وفي حضارات عديدة كان له القسط الكبير من الاهتمام والتقدير في الزمان والمكان ..؟

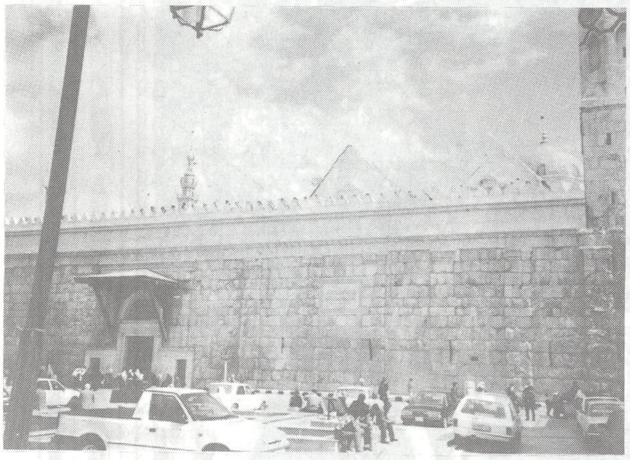
لعل المثلث بشكله البسيط ، والمؤلف من ضلعين قاعدتهما ، نهاية الدار او الطرف العلوي للجدار ، وكونه يرمز في معظم الاعتقادات الى السمو والصعود ، إذا ارتكز على قاعدته .

أما إذا كانت قاعدته نحو الأعلى ، فإنه يرمز في بعض الأحيان الى عنصر التأنيث ، وقد آمن العرب بالتثليث في عباداتهم ، وآمنوا كذلك بالإلهية الثلاثة : القمر وهو (ود) ، والشمس وهي (اللات) ، والزهرة وهي (العزى) .

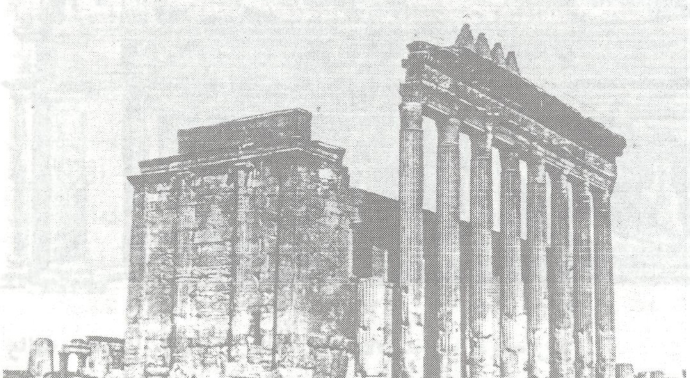
وللباحث فيليب سرنغ حديثه عن البوذية [أن الزمن مقسم الى ماض وحاضر ومستقبل] (**) وأن مظاهر الحياة مجسدة بثلاث : [جسد ـ فكر ـ كلام] . أما الهة (الهنود) فهي ثلاثة براهما الخالق وفشنوا اله الحب ، وشيفا المهلك ، ومن أرضاها فإن روحه ستخلد في الجنة الأبدية (النيرفانا) ، والمثلث



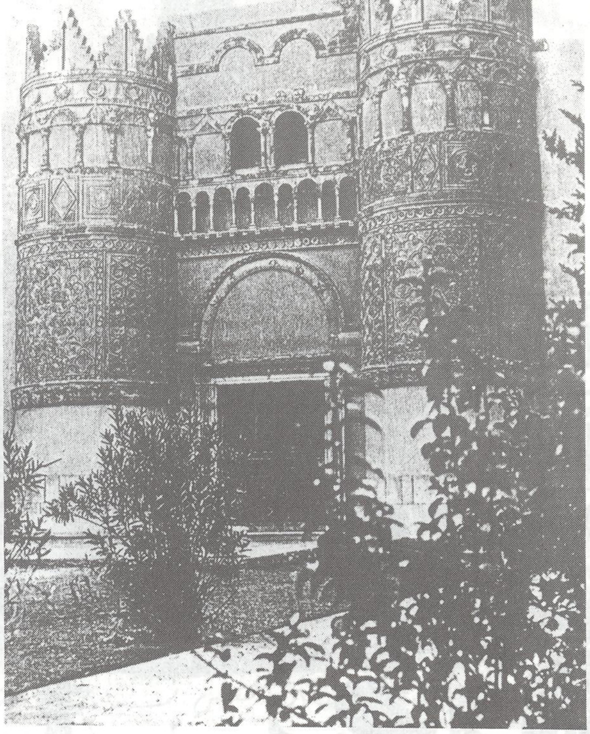
تدرج المنزل يعلو السطح (دليل رفعة الشأن).



الجامع الأموي بدمشق



معبد بل في تدمر



بالنسبة للإغريق وورثتهم صورة للتوازن والتعقل ، وقد ادخلوه في الهندسة المعمارية بكثرة ؛ والمثلث المتساوي الساقين يرمز الى الثالوث المقدس .

ولما كان [المربع] يرمز الى الشيطان ، فإن الطارد له هو المثلث في ديانة الكلدانيين ، مما كان الإعتقاد السائد ، إن المرأة لا تكون طاهرة الروح ، إلا إذا وشمت بالمثلث على اليدين والوجه ، ولما كانت فتحات وعدم وصوله للداخل ، ولا زالت هذه العادات سائدة حتى الآن بين ابناء الريف العربي منتقلة من جيل الى جيل .

وفي محاورات (افلاطون) يتكرر حب المثلث في نفس سقراط ، ووصف المربع بشكل هندسي بليد ومن المثلث جاءت نظرية فيثاغورس الرياضية التي اوحت يملولها الرياضة من خلال المثلث .

ويبقى المثلث هو الوحدة الزخرفية الأكثر استعمالاً في التصاميم التشكيلية التي تزخر بها دور العبادة . والجوامع . هذه الوحدة الزخرفية (المثلث) بشكلها البسيط ، قد تولد عنها عدد لا حصر له من الأشكال، ادت الى الوصول لفن تجريدي ، رفيع ، يظهر لنا ما هو غير مرئي ، ليسمو بنظرنا الى تصعيد روحي يفضي الى المعبود ، والذوبان فيه ، وهي أرقى أهداف الفن واجمل غاياته في عالم الشرق .

وحسب دُور العبادة مكانا لمخاطبة المعبود ، فإن كل ما فيها من (فنون) إنما يجب أن تكون غايتها السامية التصعيد ، بالنظر الى الخالق ، والتبصر بقدرته وخلقه ، وذلك من خلال تصعيد الغير مرئي ، والسموية نحو الرب ، المعبود ، وعدم الانشغال بشكل مشخص والتسمر فيه .

يقول (رينيه هويغ) في الوقت الذي صنع العمل الفني كي يحاكي الحس ، لكننا نحس بشكل افضل ما نفهم فقد قيل : **[إن الفهم حب مسبق]** .

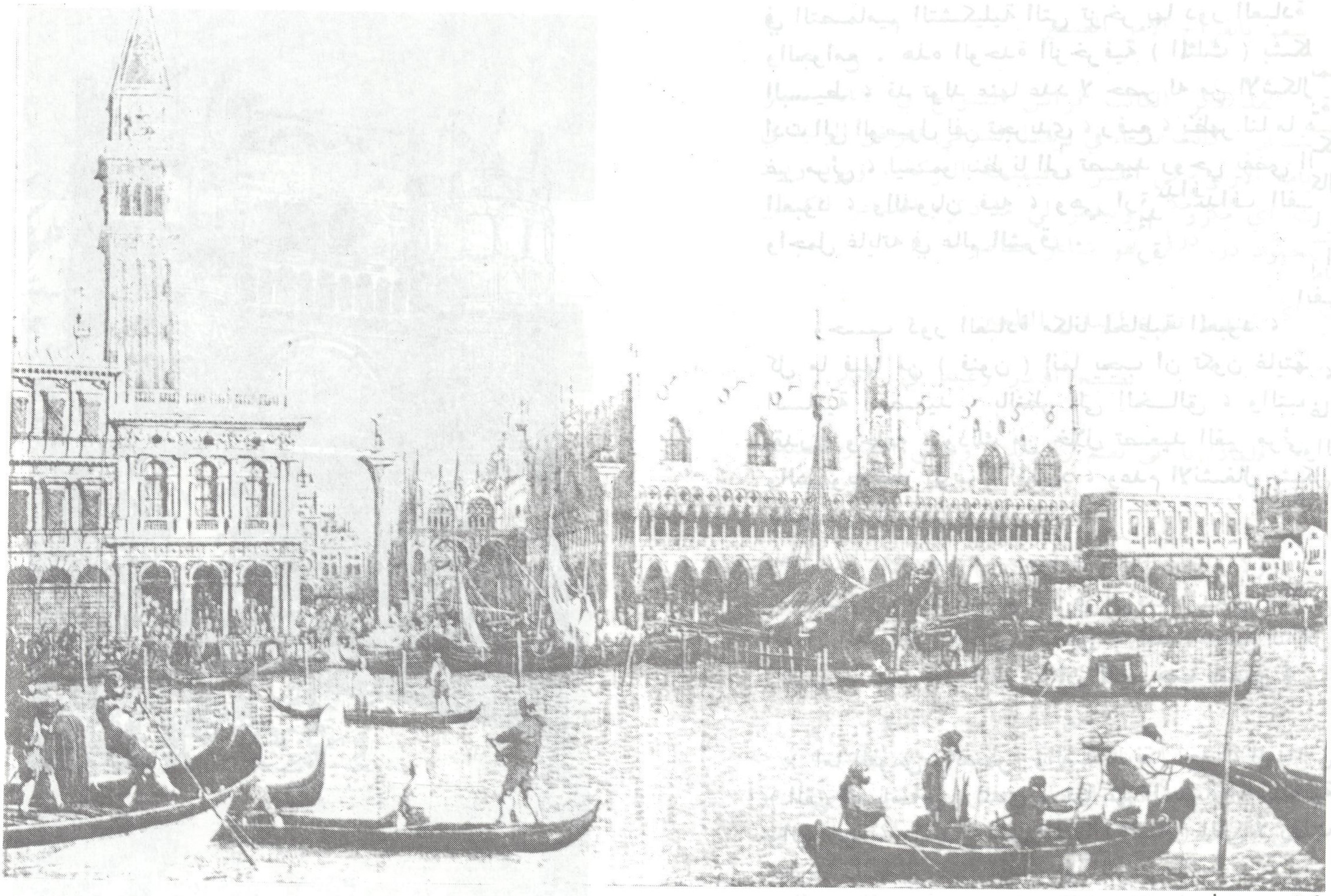
أما القوس والقنطرة والقبة ، فقد جاءت الينا من (الفن الساساني) الذي ورثها عن الحضارة الكلدانية واليونانية ، وأفضل مثال عليها (القبة) التي لا زالت آثارها قائمة في قصر المدائن في العراق .

وقد عرُف (القبة) و (القوس) في الحضارة الكلدانية منذ منتصف القرن الثاني قبل الميلاد ، وساعد على بنائها توفر الخشب ، ومادة الطوب المشوي والآجر، الذي يُسهل الانعطاف والالتواء .

وعند (فيليب سرنغ) (**) كانت القبة ترميزا للقبة السماوية ، والكون الإلهي ، وحضور الله ، في معبده حيثما كان ، وفي وقت قدس الإنسان فيه الشمس والقمر ، واقسم الايمان ، بهما ؛ فقد رمز اليهما ، بدائرتين ، على شكل قرص تحيط به اشعة تدل على انبعاث النور ، وكانت الدائرة ترمز الى المطلق اللا نهائي ؛ كون الدائرة خط منحني مطلق لا بداية له ولا نهاية (٣) .

(٣) فيليب سيرنغ : كاتب فرنسي يهتم بالاشكال والرموز : كتابه : الرموز في الفن والاديان والحياة وقد كان هذا الكاتب استاذا في كلية الطب بجامعة باريس .
الكتاب ترجمة عبد الهادي عباس .

SIIN ولما كان (القصر الهلالي) [سين]



فينيسيا في إيطاليا

اقدم المعبودات في سورية ، وما بين النهرين ، فإن رؤيته في أيامه الأولى ، لا زالت تبعث البشر في نفوس ابناء الشرق ، ويستحب رؤيته في صحبة الحبيب ففيها طالع السعد والتوفيق ، وتأخذ الرقصات الشعبية (الدبكة) ، شكلاً هلالياً ، وعازف النـاي ، وقارع الطبل ، يتوسط المركز ، ويعتبر (الهلال) رمزا على بيارق دول عربية ورمزا للهـلال الاحمر في الشؤون الصحية رمزاً للأمل والشفاء .

وفي [الحضارة الفينيقية] في سورية كانت النساء في انتهاء موسم الحصاد والربيع ، يبكين الاله بعل واودونيس ، وتموز ، عند نبع (نهر ابراهيم) قرب افقا في الجنوب ، فيمثله على شكل دمية توضع عند مدخل الدار يتحلقن بشكل (دائرة) حولها بثياب الحداد وعلى صوت ناي خافت ، يرددن اغان حزينة نادبات نائحات على الميت الشاب زينة الدنيا ورمز الشباب .

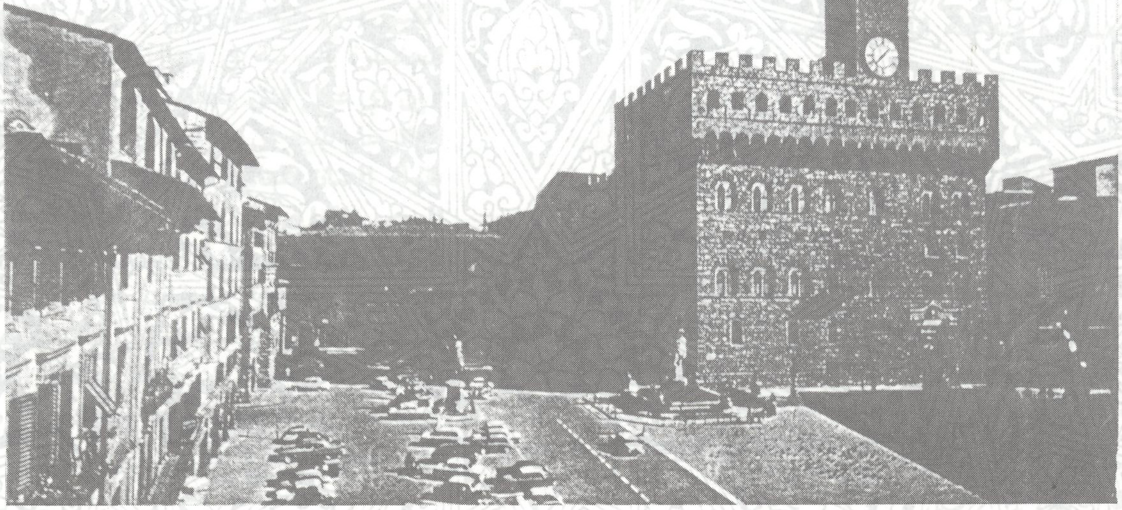
ولا زالت هذه الطقوس شائعة في الأوساط الشعبية والارياف السورية ، عندما يكون الأمر جللاً ، تتحلق النساء بثياب الحداد على انفسهن بدائرة ويرددن اهازيج النواح الشعبية :

حطي مداسه تحت راسه　　بلكي توالي الليل يصحوا

عظم هدد بالهيكل تضمينه　　خليه نايم لا توقضينه

وهذه الدائرة ، ترميزا لاكتمال (دائرة القمر) ، وبلوغها المطلق ، لينزل في دور التصاغر والفناء ، ففي الموت أمر مطلق ، وفي اكتمال القمر امر مطلق ، يؤذن ببداية الفناء ، إذ قيل : لا ينقص البدر إلا حين يكتمل .

ويمكن اعتبار الدائرة كالاسقاط لما تستطيع العين ، ان تراه من قبة السماء ، موطن الإله ، ومبعث الاقدار ،

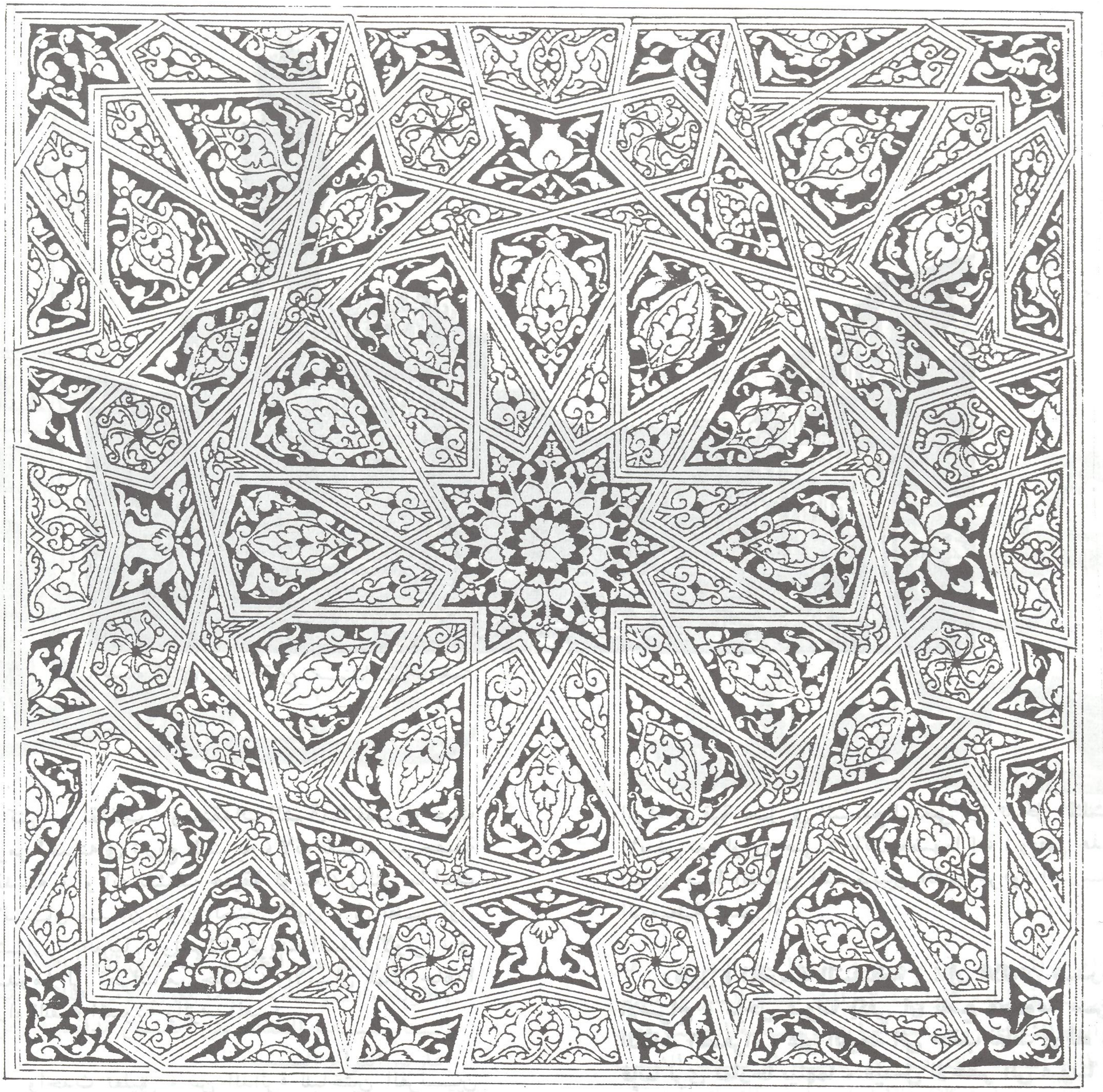


أبنية إيطالية تنتهي بمسننات مربعة

في كثير من ثقافات ، ومعتقدات الشرق الاقصى ، حيث للرمز أهميته في تاريخ البشرية ، لأنه يكشف عن حقيقة مقدسة ، أو أنه يكشف حقيقة كونية ، والتي ما انفك الانسان منذ أن تكون الجنين الأول ، في بطن أول عشتار ، بالدنيا ، وتحولت كريات الدم الأولى ، في صدرها الى قطرات من حليب ؛ والانسان يلهثُ جاهدا وراء اللقمة المفقودة والرب المعبود .

وأحدث تعليق ، عن الدائرة للباحثين الفرنسيين يقول : [تظهر لنا نشاطات القرن العشرين ومعارفه بشكل مستمر أنباءً مجهولة عن الدائرة ، ويمكن القول أن العلم مماثل لدائرة في اتساع وتمدد مستمر ؛ والجهالة موزعة على محيطها ، أما في النسيج الشعبي فقد كانت الوانه الحارة تحاكي ألوان رسامي الحياة الحارة ، مثل : (روبنز ـ وفراغونارد ـ ورنوار) ، وقد فرض المثلث نفسه مرة أخرى ، على النشاط التشكيلي ، حيث استطرفته النساء النساجات ، واعطت منه تآليف لا حصر لها ، وبألوان وأصبغة من الطبيعة ، ولها صفة البقاء ، وكان المثلث الأبيض ، مخدما للنزول ، بين مثلثين متقاربين لونياً ، وقالت لي امرأة شرقية تعمل في النسيج الشعبي : [تدخل المثلث الأبيض بين لونين حتى لا يأكلا بعضهما] ، (ويفهم هذا القول جيداً الفنانين التشكيليين الذين عرفوا المدرسة التنقيطية لسوراه) .

وتقول (المدرسة التنقيطية) : إن للألوان قدرة الامتزاج ، داخل عيوننا يكفي أن نضع مجموعة من النقاط الصفراء ، على اللوحة الى جانب نقاط زرقاء ، فإننا نرى تمازجا بينهما ، فيصل الاخضر الى عيوننا ؛ بمعنى أن الأزرق يتآكل في مكرونات الاصفر ، وواصلا الى عيوننا بلون جديد ، هو الاخضر (البساط الشعبي)، وإن البدوي في صحرائنا الشرقية ما قرأ ، عن المدرسة الوحشية ، لكن صفاء زرقة السماء والسمش تمتليء كبدها ، رامية أشعة ذهبية ، على الرمال الدافئة جعلت منه وحشي الألوان حينما يختار ثوبا لحبيبته فلا يرضيه إلا اكثر الالوان تضادا وتنوعا ، (فالمدرسة الوحشية) تنادي أن يؤخذ اللون بقوته مباشرة من العبوة الى سطح اللوحة في مساحات متضادة وصارخه، تشبه ثوب البدوية المبرقع في ريفنا وبوادينا العربية ، وذلك مرده لعدم تواجد الضباب في صحراء مملوءة بالنور والصفاء .



(*) رينيه هويغ : عضو المجمع الفرنسي العلمي . واضع كتاب الفن تأويله وسبيله – ترجمه الى العربية صلاح برمدا : عام ١٩٧٨ .

عنصر التكرار في الفن الشرقي :

اما (عنصر التكرار الرتيب) الذي تميزت به السجادة الشرقية المملوءة بالمنحنيات الشعارية ، او الزخارف الهندسية ، التي يتلاشى فيها الشبه بتآليف تجريدية ، وهندسية ، وخطية متواترة بوفرة ماسمي : بكره الفراغ ، والتواتر البصري ، المستمر كموج البحر الذي لابداية له ولا نهاية .

والفكرة للفراغ ، جاء من اسقاط فكري على المعتقدات ، التي لاتؤمن بالفراغ ، بهذا الكون المتحرك من قبل الخالق فجاءت (السبحة) لتشغل امور الانسان عن التفكير ، بأمور الدنيا ، والانهماك دوماً بذكر الخالق ، ورب لحظة (توقيف) تؤدي الى التفكير ، بأمور شيطانية وشريرة ، وكذلك ان فراغاً بقدر راحة الكف يكفي أن يكون مجالا لسكن إبليس او

الشيطان ، هذه التفسيرات الشعبية جميلة على بساطتها لان سبب أي خلل في الاشياء مرده شعبب للشيطان ، لكنه يؤدي بالنهاية الى الفرض ويحقق الهدف .

كان توصي المرأة ابنها أن لا ينام وراسه متجه نحو عتبة الدار خشية أن يمسه (إبليس) أن لا يأكل من على القدر مباشرة فيدخله ابليس فيفسد .

والتعليل العلمي ان الطعام يفسد إذا انتقل المكروب من جسمنا عن طريق ادوات الطعام .

وكون العتبة منخفضة عن أرض الغرفة ومجالاً لرمي بعض المهملات وتعشيش بعض الحشرات ، وينتقل (الهواء) البارد ، تياراً من الباب الى رأس النائم ، مسبباً ألماً لم يفسر ، شعبياً ، إلا (بإبليس) وهذه التفسيرات الشعبية على سذاجتها لكنها كانت تؤدي الى التقليل من الاذى والخطر ، وطالت من الهدف البعيد وهو دفع البلاء وصد الأذى .

أما (التعليل التشكيلي) لعدم وجود الفراغ فلان ذلك الفراغ وسط هذا التكرار ، والتناغم ، سيؤدي الى اختلال في توازن المجموع، ويؤدي الى كسر الايقاع ، وان غزارة الاشكال ، تؤدي الى الهيمنة الهندسية في الشكل العام ، وادراك مغزاه الحقيقي والعام .

وان فكرة (الكون الممتد) الى اللا حدود ومركزية الخالق فيه قد رمز لها ، بزخارف ذات مركز متوسط. وانتشار الى اللانهاية في صحن السجادة الشرقية ، وقبة مسجد أو كنيسة .

ولما كانت اطاريف البساط الشعبي والسجادة منهية بزخارف ، ومثلثات ، ونقوش ، لكي يسهل انتشارها في الوسط الذي توضع فيه ، وليدل ذلك على أن الكون مؤلف من وحدة متكاملة ، وليس فيه موجودات كاملة .

نقطة الفرار : في التصوير الشرقي والاسلامي

حسب المنظور الاكاديمي والعلمي فان ، نقاط الفرار يكون موقعهما على خط الافق ، لكي يصغر الشكل كلما بعد واقترب من خط الافق .

اما في (المنظور الاسلامي) فان نقطة الفرار جعلت أسفلا ، كون الشيء كلما ارتفع ازداد اقترابا من الله الذي عرشه ، في العالي فتزداد الاشكال كبرا ، ووضوحاً ، في الاعلى ، وتأخذ بالتصاغر والاهمال وتزداد تصاغرا كلما نزلت أسفلا ، وتهبط بالنزول الى عالم أرواح تحت الارض لتضمحل فيه وتندثر .

ويطيب لي ان اروي بعضا من اقوال المفكر الفرنسي الكبير (روجيه غارودي) عن الاسهامات العالمية للحضارة العربية في مجال الفن التشكيلي والعمارة : [إن أي عمل فني يتطلب مشاهدا ذكياً اذ لايكفي امتاع النظر بل عليه أن يعرف أن يعلل ما يرى] ويستشهد بقوله الفنان العالمي ماتيس حين قال : [لقد جاءني الوحي دائما من الشرق ، ولقد وجدت الفن الشرقي ، تأكيداً جديداً لأبحاثي ، واثبتت لي فنون الشرق صدق احاسيسي ، فإن ملحقات هذا الفن توحي بحيز تشكيلي حقيقي ، سمح لي بالتخلص من التصوير الباطني ، ان الانسان ينطلق بشكل أفضل ، عندما يتبين له ان التراب يؤكد جهوده ، وهذا ماساعد على تخطي الحفرة .

اخيراً اني أرى في الشرق كنوزاً لا فناء لها ، فالذهب كنز نشتري به فينفذ انما في الشرق ، كنوز تنمو ، وتتجدد باستمرار ، وهذا مايدفع أبناء الغرب الى تقضي بلادنا، منذ القديم لكثرة مافيها من قدرات تتوخى فهم الطبيعة والكون البعيد ، وأن كل بقعة فيها تعج بآلاف الاحلام والرؤى ، وانها في (القديم والحديث) كانت مفتاح حضارة الانسان ،ومصدر اديانه ومعتقداته منذ الأزل .

---

(١) مدرس مادة تاريخ الشرق القديم بكلية الآداب ـ جامعة دمشق ـ ١٩٦٧ .

(٢) لغز عشتار ـ الكاتب فراس السواح .

(٣) كتاب أديان العرب قبل الاسلام ووجهها الحضاري ـ الصادر عن المؤسسة الجامعية للدراسات ١٩٨١ .

(٤) أرنولد توينبي أحد مؤرخي الحضارة الهامين ومنهم باتيستا فيكو ـ وشبنغلر .

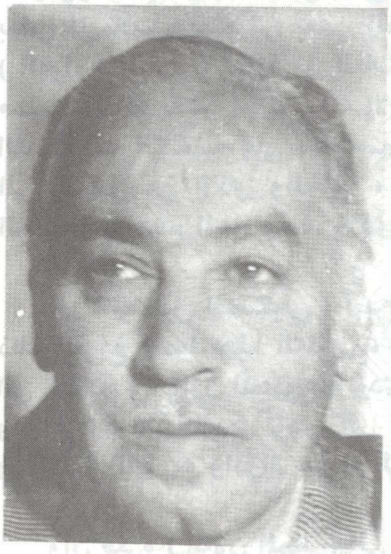
كان لكتابات (أرنولد توينبي) دوراً كبيراً في لفت انتباه العالم الى ما قدمته الحضارة العربية ، وإزكاء الحضارة الحديثة التي نعيشها ، ودر الحضارة العربية في تخصيب حضارة القرن العشرين ، علمياً ، وصناعياً وتشكيلياً ، ومعمارياً .

(٥) آمن الكلدايون والصائبة بعبادة النجوم ثم صبؤوا الى الدين الحنيف ، مستفيدين من محاورات ابراهيم لأبيه تارح . وآلهة الكلدانيين (مردوخ وعطارد والمريخ والزهرة والمشتري) ولقد برعوا بعلم الفلك والتنجيم، وقسموا النجوم الى أبراج، وقسموا خط الاستواء الى ٣٦٠° وتنبؤوا بالكسوف والخسوف

مقال محلي

حياة وأعمال النحات
أحمد أمين عاصم

د. محمود شاهين



أحمد أمين عاصم

يبقى النحت الحديث في (سورية) متأخراً ، إذا ما قيس (بالتصوير) ، الذي استطاع أن يثبت وجوده بشكل متطور ، في عالم الفنون التشكيلية ، والراصد لحركة تطور النحت ، يرى أنها حركة بطيئة منذ الولادة ، لم تستطع خلال تاريخها الطويل – نسبياً – أن تحقق أي تطور ملحوظ يؤهلها لأن تتبلور كتجربة فنية حديثة وناضجة تحمل شخصية متفردة فيها أصالة هذه البلاد وغنى قيمها الفنية . ولعل عدم وجود أساس . واضح لهذه الحركة هو الذي ساهم في تضييعها كل هذا الزمن . وجعل محاولات تطويرها تسقط دون تسجيل اي تقدم يذكر .

في هذه الفترة بالذات . فترة البحث عن هوية لنحتنا العربي السوري الحديث . وفد إلينا الأستاذ النحات [احمد امين عاصم] من الشقيقة مصر . ليؤسس قسم النحت بكلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق عام (١٩٦٠) وليشغل منصب رئيس القسم أكثر من مرة خلال ما يربو على ربع قرن من الزمن ، كان خلالها دائم التردد على سورية ، التي أحبها وخصها دون غيرها ، بجهوده وعطائه واخلاصه ، وبقدومه الى كلية الفنون الجميلة . اخذت تتبلور وبشكل واضح وسريع ، ملامح جديدة وناضجة . لشخصية فنية نحتية رائدة ، فيها كل الأصالة وكل الحداثة ، فما هي الأسس التي اعتمدها هذا الرائد في تدريس النحت ؟

في الحقيقة ، اعتمد الفنان [أحمد امين عاصم] في تدريس مادة (النحت) على مفاهيم كثيرة هي نتيجة خبرات خاصة ، وتجارب مستوعبة بنضج ، وممارسة طويلة خلاّقة ، فمن التركيز على قيم تراثنا المحلي في النحت والعمارة والتي تمسح حضارات المنطقة القديمة ، خاصة الرافدية والمصرية ، الى قيم الفن البدائي الأفريقي . قيم الحضارات العالمية الكبيرة

كالهندية والمكسيكية ، ومن مفاهيم الابتداء بالطبيعة وعدم الانتهاء بها ، الى مفهوم الكتلة والفراغ والتوازن المعماري ، والاحساس الداخلي بالتكعيب ، والاضاءة الواسطة .. الخ مفاهيم أصيلة ، هي خلاصة تفهم واع للنحت الأصيل ، وشخصية فنية واضحة الملامح، واثقة ، أصيلة وغنية ، عملت بكل اخلاص ، لخلق نحت عربي أصيل وحديث في سورية ، فمن هي هذه الشخصية ؟

الحياة الخاصة

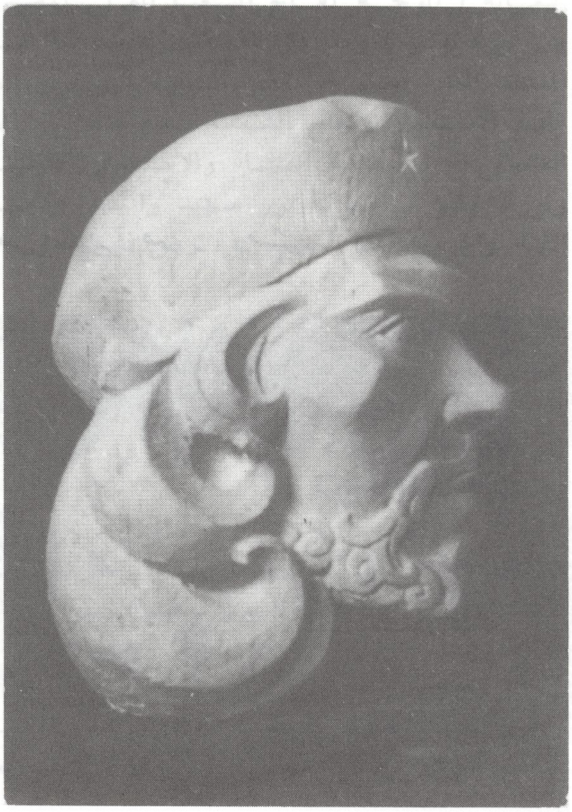
ولد النحات العربي الكبير (أحمد أمين عاصم) ١٩١٨ - ١٩٨٩ ، في الاسكندرية من أبوين يهتمان بالفن ، فالوالد كان رساماً والوالدة موسيقية مشهورة ، وعازفة بيانو معروفة ، ويبدو أن تأثير الوالدة في البداية ، كان أقوى عليه ، فكانت اهتماماته الأولى بالموسيقا والغناء ، فغنى وعُرف بين زملائه بهذا النوع من الفن ، كشيء طبيعي في مجتمع كمجتمعنا ، فان هذه الظاهرة لم تعجب الأهل ، رغم وجود قناعة ضمنية بها ، فضربوا حولها حصاراً ، على أثره اتجه (احمد أمين عاصم) الى نوع آخر من الفن هو الرسم .

كان هذا في سنوات الدراسة الاعدادية الأولى ، عندما اتجه نحو ممارسة الرسم ، وقد تفوق فيه لدرجة أراد من يومها التخصص بالرسم ، والانتساب الى (مدرسة الفنون) على أساس الشهادة الابتدائية ، غير أن الوالد أصر على أن يتابع تعليمه ، الثانوي ، ليدخل بعدها كلية الفنون الجميلة ، وكان له ذلك ، ففي العام الدراسي (١٩٣٨ - ١٩٣٩) انتسب الى كلية الفنون الجميلة في القاهرة ، وتخرج في قسم النحت عام (١٩٤٤) بدرجة امتياز شرف ، بمشروع [شهداء ثورة ٣٦ ضد الاحتلال الانكليزي] .

لقد جاء هذا المشروع في وقت لم يكن يذكر فيه أحد الشهداء ، فالنظام ملكي مستبد ، يحارب الثورة ويقمع كل مظاهر الوعي الوطني والقومي ، فكان بذلك مشروع (الشهداء) وشهداء ثورة (٣٦) بالذات ، تأكيداً على وجود حس وطني وقومي مبكر عند هذا الفنان ، ترجمه بوضوح وفنية مبدعة في النحت ، ونتيجة للتفوق الذي حصل عليه في التخرج ، التحق بدراسة (البيئة المصرية) والفن المصري في الأقصر ، التابعة لكلية الفنون الجميلة ، بعدها حصل على شهادة اتمام دراسة مدتها سنتين .

أحمد أمين عاصم - في قسم النحت بدمشق ١٩٧٠

أحمد أمين عاصم - غيفارا - دمشق



لكن طموحه لم يجعله يقف عند هذا الحد . فتطلع للسفر ، وفي نفس الصيف الذي أنهى فيه دراسته بالاقصر وعبثاً حاول إيجاد وسيلة ممكنة تخوله السفر ، فلا المال اللازم موجود ، ولا إمكانية الحصول عليه بشكل دائم متوفرة .

وهو في هذا الوضع من التطلع والرغبة الملحة للسفر ، وعدم توفر الامكانات لتحقيق هذا ، أعلن عن بعثة فنية ، فتقدم إليها ونجح وسافر مباشرة الى (باريس) ليمضي فيها اكثر من ثلاثة اعوام ، امتدت ما بين العام (١٩٤٧) وعام (١٩٥٠) .

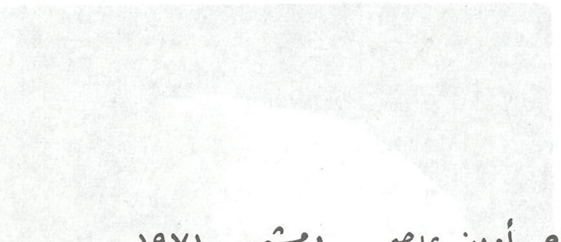
في باريس التقى [مارسيل جيمون] تلميذ (رينوار) وكان هذا نحاتاً ومصوراً وناقداً فنياً فذاً ، فتتلمذ على يده ورافقه في معظم جلساته النقدية التي كان يقيمها أسبوعياً ، حيث تضم معظم النقاد والمهتمين بالفن في أوروبا كلها ، لقد كانت استفادته الثقافية الفنية كبيرة من هذه الجلسات والندوات .

من خلال الفنان والناقد الفرنسي [مارسيل جيمون] اتصل الفنان (احمد أمين عاصم) بمعظم الفنانين ، واقام معهم حوارات مختلفة حول شؤون الفن ، ومشاكله ، قضاياه المعاصرة .

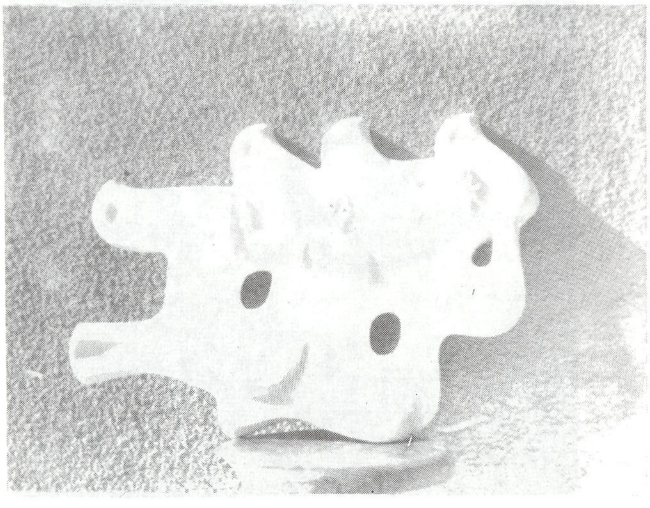
عام (١٩٥١) سافر الى [روما] التي وجدها مختلفة كلياً عن (باريس) لدرجة شعر بنفسه ينتقل من مدينة هي « باريس » الى قرية هي « روما » ، وتجدر الاشارة هنا الى ان مستوى [روما] في النحت سيء جداً ، لكن لا بد من الحصول على شهادة ، وهذا ما جعله يسافر اليها والحصول على الشهادة المطلوبة خلال عام واحد ، قبل العودة الى (مصر) مر على (اليونان) واطلع على آثارة ، وفي نفس العام (١٩٥١) عيّن استاذاً للنحت في كلية الفنون الجميلة بالقاهرة .

في العام ١٩٦٠ قدم لأول مرة الى دمشق مع عدد من المدرسين المصريين للمساهمة بانشاء كلية الفنون الجميلة بدمشق ، حيث استلم قسم النحت ، فقام بتأسيسه وتجهيزه بنفسه ، ثم عيّن رئيساً له ، بعدها بعام أو أقل ، عاد الى (مصر) ليعود مرة ثانية الى دمشق عام (١٩٦٩) كأستاذ معار لكلية الفنون ، ومن ثم شغل رئيس قسم النحت فيها ، وهكذا تحول هذا النحات العربي الكبير الى جزء لا يتجزأ ، من تاريخ حركة النحت السوري الحديث ، بل قد لا نكون مغالين إذا قلنا أنه أحد المؤسسين الهامين ؟

أحمد أمين عاصم - من الأعمال الأخيرة في دمشق



أحمد أمين عاصم - دمشق - ١٩٧١



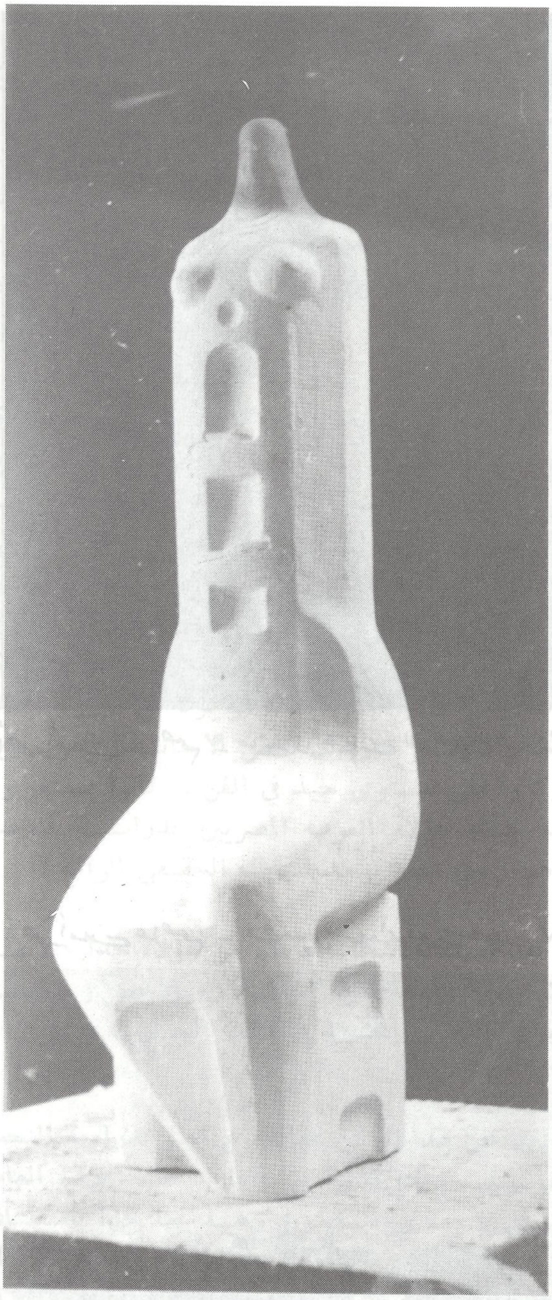
الأعمال

اول انتاج عملي خاص نفذه الفنان [أحمد أمين عاصم] كان في السنة الثالثة من كلية الفنون الجميلة في القاهرة عام (١٩٤٢) وفي مسابقة عامة بين المثالين المصريين ، قام بها ونظمتها (جماعة الفنانين بمصر) لتشجيع الفنون التشكيلية ، كان موضوع المسابقة عن الرقص العربي ، وقد فاز عمله بالجائزة الأولى وباجماع أصوات اللجنة المحكمة ، ثاني الأعمال هو [مشروع التخرج] المرسوم بـ (الشهداء الشباب) المستوحى من انتفاضة عام (١٩٣٦ - ١٩٣٧) ضد الاحتلال الانكليزي لمصر والتي كان يقودها الطلبة ، اما أولى المعارض الشخصية للفنان (عاصم) فكانت نهاية الدراسة العليا في الأقصر ، ضم المعرض أبحاثاً فنية مستوحاة من البيئة المصرية في الصعيد ، وقد تجسدت هذه الأعمال في دراسات لوجوه وأجساد عارية وتكوينات ، في العام (١٩٤٨) اشترك بمعرض الفنانين المصريين في باريس ، ومن اعمال الفنان (أحمد أمين عاصم) متحف كامل في سلاح الاشارة بالجيش العربي المصري ، وهو عبارة عن أبحاث فنية متنوعة وحوالي (١٨) وجهاً لأشهر مخترعي الكهرباء والالكترون ، ومن أعماله المهمة ، وجه (بورتريه) الرسام [أحمد صبري] الموجود في صالة الفن الحديث بالقاهرة ، وتمثال آخر للمثال (جمال السجيني) موجود في متحف كلية الفنون الجميلة في القاهرة ، ومن أعماله (الوجه كفاح الشعب العربي بمصر) ، و (ثورة يوليو) وقد فاز هذا العمل بمسابقة أساتذة المعاهد العليا بجمهورية مصر العربية ، ويروي العمل قصة الاستعمار وكفاح الشعب ضده منذ أيام الحكم العثماني ، ثم حكاية القناة والاستعمار الانكليزي وثورة يوليو ثم معركة بور سعيد والنصر وتأميم القناة وخروج آخر أجنبي عن ارض الوطن .

مساحة هذه اللوحة (٩ × ٥) م ، منفذةبطريقة النحت الغائر (فرعوني) ، ويتوسط اللوحة (النسر) رمز الجمهورية منفذ بالنحت البارز ، اللوحة مقسمة إلى عشرة موضوعات وهي موجودة في مجلس الأمة بجمهورية مصر العربية .

وهناك نصب تذكاري لشهداء معركة (بور سعيد) موجود في مدينة (بور سعيد) وهو عبارة عن مسلة ونحت بارز .

وهناك أيضاً ، نصب تذكاري آخر لشهداء الرياضة ، موجود في النادي الأهلي ، ومكون من تمثال

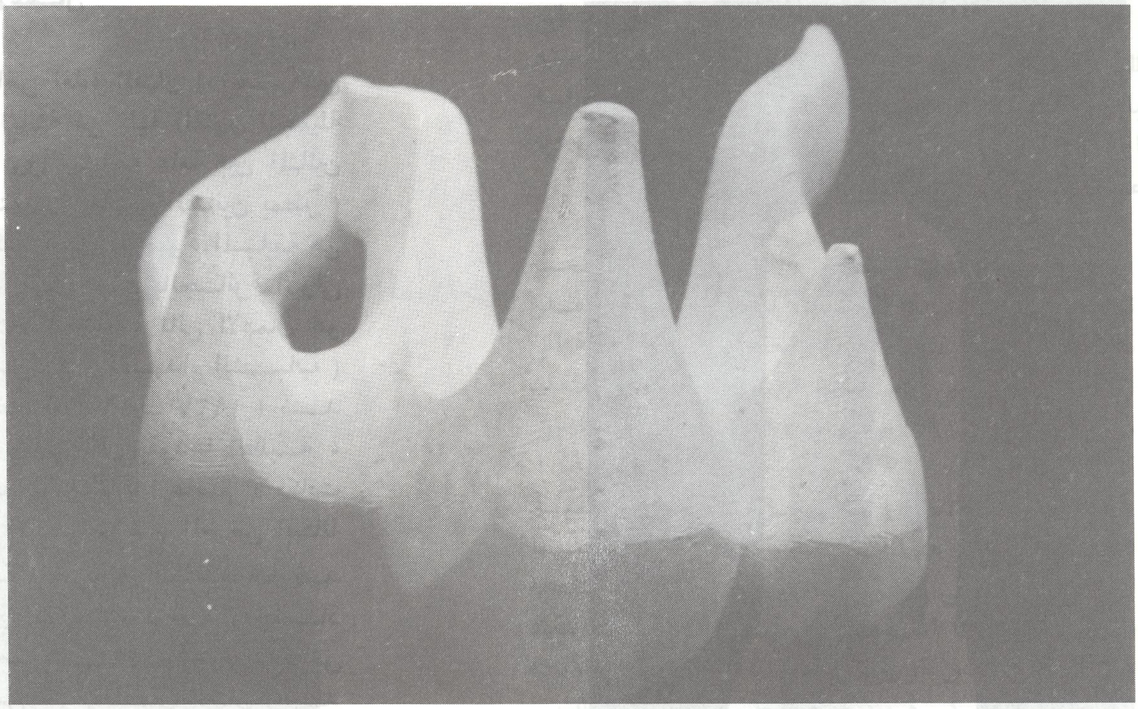


أحمد أمين عاصم - دمشق ١٩٧٠

ونحت نافر ، ثم نحت بارز في (بور توفيق) على قناة السويس ، يمثل قصة حفر القناة حتى التأميم ، ومعركة (بور سعيد) طولها ١٢م وعرضها ٢٫٢٥م ، وهناك نحت بارز عن (عرابي والجيش) في مدينة (بور سعيد) . كما قام النحات (أحمد أمين عاصم) بتنفيذ العديد من الأعمال النحتية أثناء وجوده في دمشق لعل أبرزها [وجه غيفارا] .

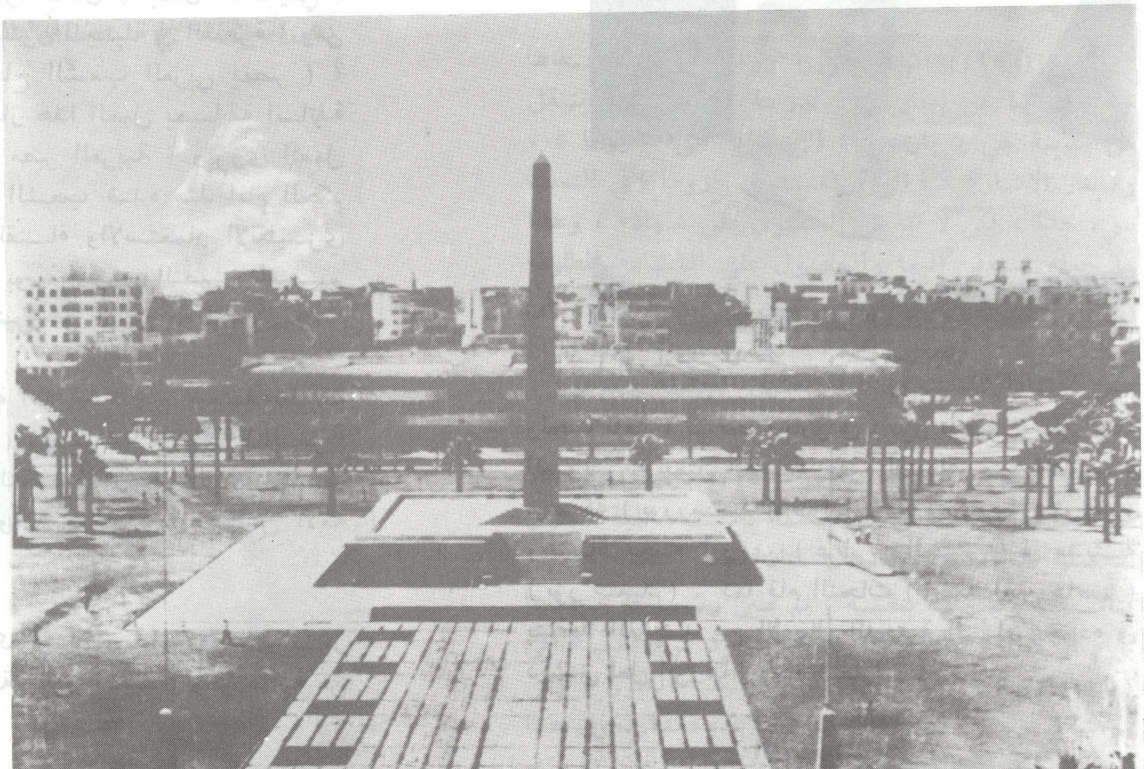
الفكر والمنهج

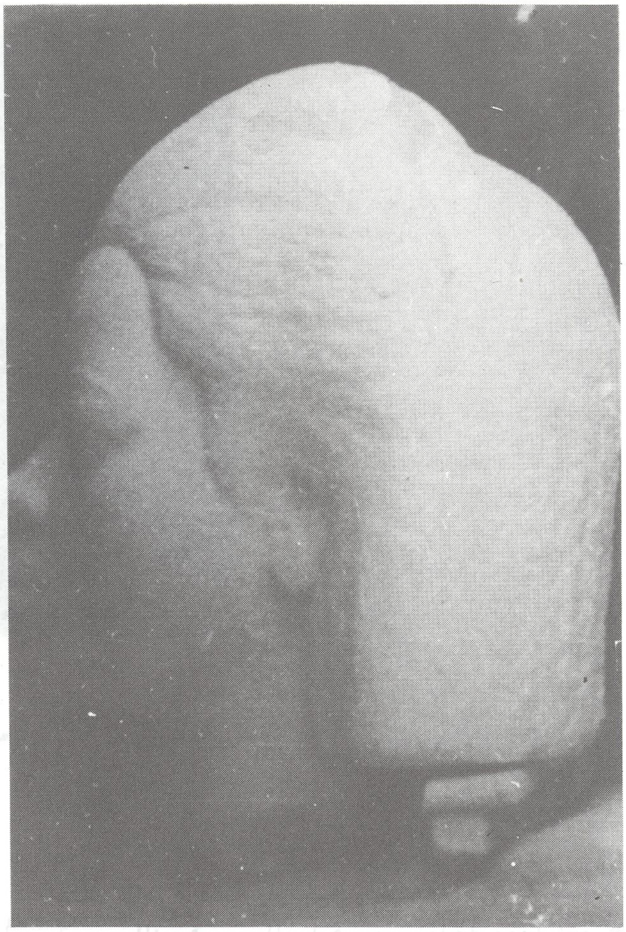
غالبية مَن تعلم على أيديهم فن النحت ، كانوا من



أحمد أمين عاصم - من الأعمال الأخيرة في دمشق

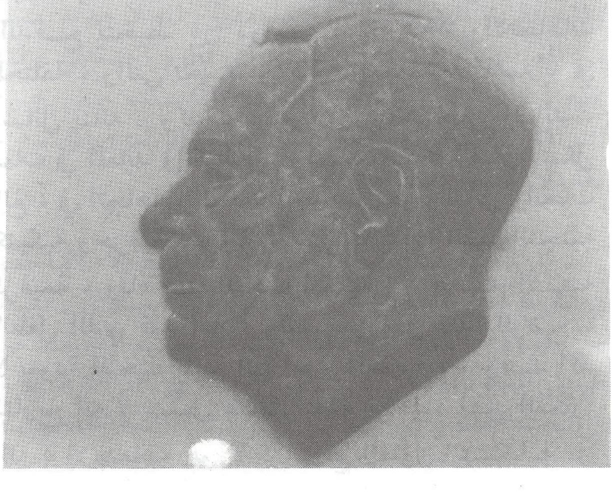
أحمد أمين عاصم - نصب شهداء بورسعيد ١٩٥٧





أحمد أمين عاصم - رأس فتاة - ١٩٤٩

أحمد أمين عاصم - أحمد صبري ١٩٥٣



الأكاديميين الصرف ، لذلك كان (أحمد أمين عاصم) يحسن دوماً بالحاجة الى شيء ينقصه ، فعندما التحق بالأقصر ، بدأ دراسات مختلفة ، استفاد منها كثيراً ، وكانت بداية الخروج الحقيقي ، من تأثير المدرسة الأكاديمية ، التي تمثلت في أساتذة كلية الفنون الجميلة بالقاهرة ، المستقدمين من أوروبا ، وفي الأساتذة المصريين انفسهم الذين تأثروا بدورهم ، بأساليب الأساتذة الأجانب .

كان هذا في بداية إنشاء كلية الفنون الجميلة في القاهرة ، وبالطبع كانت هذه الأكاديمية متأخرة فكرياً وفنياً ، لأنها كانت امتداداً للمدرسة الاغريقية الرومانية من ناحية المفهوم . الفن المصري فن حقيقي وأصيل ، لذلك فقد أثر بالنحات عاصم كثيراً ، ومن أجل هذا ، كانت دراسته بالأقصر هي أهم فترة في حياته وأكثرها غنى ، وعلى أساسها ، كان يقيم مقارنة بين المدارس الفنية التي كانت موجودة في أوروبة خلال دراسته هناك ، حتى أن بعض الأساتذة الفرنسيين - وكانوا على مستوى جيد في الفن - كانوا يستغربون كيف جاء هؤلاء العرب المصريين لدراسة النحت عندهم ، وفي مصر يوجد النحت الحقيقي الرائع ؟!

لقد استفاد النحات عاصم من هؤلاء جداً ، لأنهم بذلك أكدوا له مفاهيمه الخاصة ، وبالأخص [مارسيل جيمون] الفنان والناقد والمثقف الجيد !!

لقد كان هذا الفنان القادم من مصر لدراسة النحت في فرنسا ، يملك قدرة كبيرة على إعطاء الملامح العامة للانسان بسرعة في النحت ، وهذا ما حدا بأستاذه (مارسيل) لتوجيه تلك الكمية اللاذعة له قائلاً [إنك شاطر] ويقصد بها [مذمة] له ، والفنان عاصم كان يتذكر هذه الكلمة باستمرار ، وقد كان سعيداً يوم وجهت له ، فقد استفاد منها كثيراً .

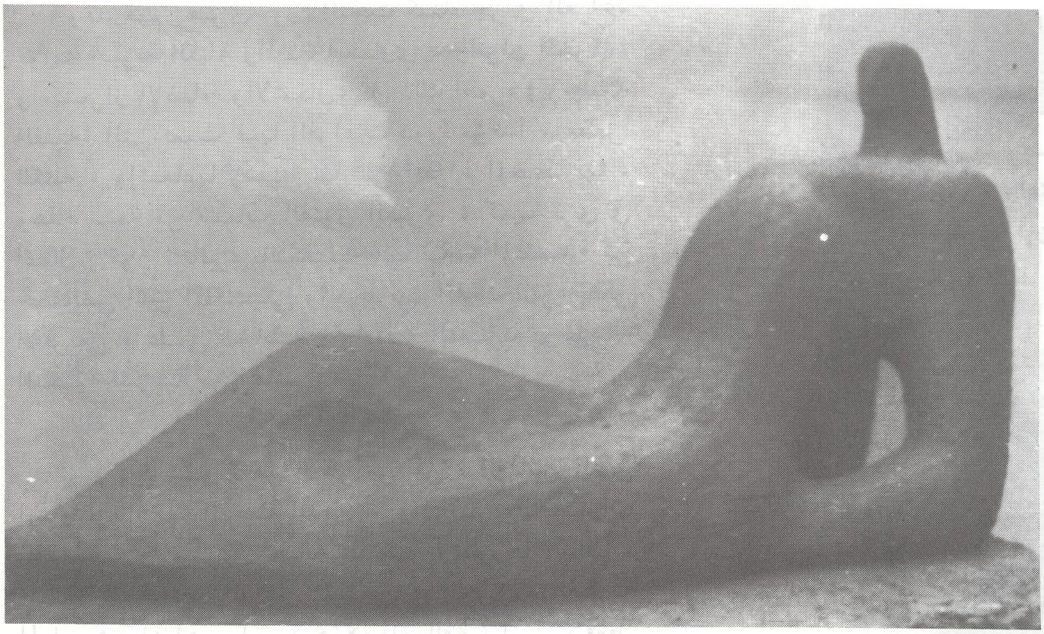
أول أيام دراسته بفرنسا ، اتصل بالفنان (بول نكلوس) وهو أستاذ بكلية الفنون وعضوُ الأكاديمية الفرنسية ، أما أسلوبه فقد كان أكاديمياً الى حد ما ، وبقيَ معه حوالي العام . لقد أحب (نكلوس) هذا العربي القادم من مصر ، وأعجب به جداً ، لدرجة طلب منها منه البقاء بشكل نهائي في فرنسا ، وشجعه كثيراً على ذلك ، لكنه رفض الفكرة ، والتحق بعدها بدراسة حرة ، كان خلالها دائم الاتصال بالأستاذ (مارسيل جيمون) الذي استفاد منه كثيراً

أحمد أمين عاصم ـ لوحة كفاح الشعب المصري (نحت غائر) ١٩٥٧

لم يتعمد الفنان (أحمد أمين عاصم) أن يكوّن له أسلوباً خاصاً، لأن الأسلوب بنظره ظاهرة طبيعية تأتي لوحدها، وقضية الأسلوب هذه نظرية فرديّة أكثر من اللازم، والفردية الممعنة في فرديتها، ظاهرة سيئة، لأن أهم ما يميز الفنان الحقيقي عن غيره قدرته الدائمة على البحث والتغيير والنمو باستمرار. وهو في تدريسه لمادة النحت، يقدم لطلبته الأساس فقط، اما التطور فيحدث بعدها بشكل طبيعي، والفنان كما يراه، ديمقراطي النفس والفكر، قابل لأن يتقبل اي فكر او أسلوب جديد، وجيد، وهذا رأي اكده وتمثله وسار عليه كل من (بيكاسو) و (هنري مور)، وكانت حياتهم مثالاً حياً على ديمقراطية الفكر والبحث والتجدد.

النحت كما يراه الفنان (عاصم) كتلة وفراغ، وهو بذلك أساس معماري، مرتبط بالمفهوم المعماري بطريقة البناء ونتيجته، وهناك ظاهرة تاريخية مهمة جداً، هي انه عندما انفصل النحت عن العمارة انهار الى ابعد مستوى، ولكن عندما عاد إليها، واعتمد أساسها ـ كما هو معروف وموجود في الحضارات التاريخية الكبرى، وقد تركت لنا شواهد كثيرة على ذلك، كما في الفن المصري القديم والرافدي والهندي. الخ.. ـ فإنه بهذه لعودة حقق ماهيته واكدها.

هناك ظاهرة فنية تاريخية واضحة، هي انه عندما انفصل فن النحت عن العمارة وعن تعانقه معها، من حيث تأثره بقوانينها المعمارية المجردة، ومن حيث اشتراكه معها في موضوعيتها الاجتماعية، تضاءلت قيمته الفنية الصرفة (المجردة) ووصلت الى ادنى مراحلها. ونرى ذلك بوضوح في (تاريخ النحت عبر الحضارات الكبرى) التي تركت لنا تفوقاً عالٍ في القيم الفنية الرفيعة مثل الحضارة المصرية القديمة، والمكسيكية، والرافدية، والهندية، والقوطية ..الخ، وبالمقارنة بين ما وصلت إليه الفنون التشكيلية، خاصة فن النحت، في هذه العصور الكبرى، وبين عصر النهضة وما بعده، عندما انفصل النحت عن العمارة، واندفع يتخبط بين دوامة التجارب، والاتجاهات المختلفة، والتي تخلت عن قيمة التجديدية المعمارية في وسائل بنائه، وكذلك عن دوره الاجتماعي الرائد، فمات في المعابد والكنائس، وتجلت فردية الفنان بشكل بالغ، في اتجاهات النحت الحديث نحو وسائل وابحاث تكنيكية وخزفية .. الخ، فتاهت بذلك القيم النحتية الرفيعة، وتاه معها النحت الحقيقي، فأصبح اشبه بالطفل الذي فقد امه، وليس من حل لهذا الوضع، إلا بعودة النحت ثانية الى أمه (العمارة). وقد أكد التاريخ انه لا سبيل مطلقاً لتقدم وإحياء فن العمارة ذاته، إلا بتعانقه هو الآخر، مع الفنون التشكيلية من



أحمد أمين عاصم - إمرأة مستلقية - من أعماله الأخيرة في دمشق .

جديد ، حتى تعود لها روحانيتها ، ويقف المهندس على قيمها الحقيقية ، وقد اوصت جميع المؤتمرات الدولية التي بحثت في وسائل النهوض بالفنون التشكيلية الحديثة ونشرها وإنعاشها اجتماعياً، واصت بالاهتمام بالفنون التشكيلية ضمن التصميمات المعمارية ، وقد قامت في العصر الحديث ، تجربة رائدة في هذا المجال قادها المعماري [لوكور بوزيه] ظهرت نتائجها بشكل واضح في المكسيك والبرازيل ، وقد اكدت لنا هذه التجربة الرائدة هذه القاعدة ، وذلك بمحاولتها ، ضم عائلة الفنون التشكيلية الى بعضها ، ضماناً لخلق فن جديد كبير متكامل ، انطلاقاً من المفهوم السابق ، ومن واقع تاريخ الفن وقيمه ، ومن مفهوم أنه لا جديد ينشأ من الفراغ ، ولا يمكن ان ينبنى أي تطور اجتماعي وفنه فيه . وهذا لا لايكون إلا بالبناء المكتسب من خبرة التراث الانساني ، الذي يبقى هو الركيزة المؤكدة ، لضمان صحة الخطوات الثابتة للتطور .

من هنا علينا أن نعي جيداً تلك التجارب الناجحة في تاريخ الفن الطويل ، والتي هي على مستوى رفيع من الجودة الفنية ، وذلك حتى لا تضيع اقدامنا عن طريق الخلود الدائم ، فنجد انفسنا في الفراغ ثانية ، والنحت كعنصر من عناصر الحركة الفنية الحديثة [بشتى اتجاهاتها] عليه الاستلهام من تلك الحضارات والاعتماد على قيمها ، بالشكل الذي يلائم الامكانات المتاحة في عصرنا الحديث ، وبدون هذا الأساس التاريخي الهام ، فإنه سيصل حتماً الى مرحلة التجديد ، والتجديد المطلق ، فيضيع في الأبحاث الجزئية التقنية ، وينتهي من خلالها ، الى فن هزيل لا يتناسب مطلقاً وعظمة التطور الحديث الذي وصل إليه عصرنا ، سواء إليه عصرنا ، سواء في إمكاناته التكتيكية المتاحة ، أو في تطور علاقاته الانسانية .

ومن رواد العصر الحديث الذين أعطونا مثلاً طيباً، وفناً رائداً متكاملاً ، وحاول الارتفاع بالبناء الانساني، المتصل بجذوره الانسانية الحضارية ، هو المثال الانكليزي [هنري مور] في النحت ، و (بيكاسو) في الرسم .

إن أهم ما يميز (هنري مور) هو اتجاهاته في البحث ، ومحاولته الاستفادة من التجارب النحتية الناجحة في تاريخ النحت ، وتأثيره بها تأثراً صادقاً زاد من غني شخصيته الفنية، وأوسعت مداركه، ومنابعه، وساعدته على الاستمرار بالخلق ، والتطور بفن النحت الحديث ، ونرى ذلك بوضوح في أعماله ، حيث يظهر فيها تأثره بالفن المصري القديم والمكسيكي .. الخ .

وقد فهم [هنري مور] النحت كبناء حر في الفراغ، قوامه حيوية الكتلة والبناء المعماري، واتزان الحركة، واستمرار الإضاءة والأشكال، كل ذلك أظهره في وحداته الفنية، التي لعبت فيها الفراغات دوراً مؤكداً، ومظهراً للكتلة، وإشعاعها وسيطرتها على الفراغ المحيط بها، وهذه سمة من سمات الفنون الكبرى، كما نرى في أعمال [مور] تأثيره بالتكعيبية البنائية، المستمدة من خصائص الفن المكسيكي والفرعوني، كذلك تأثره بالفن الافريقي، على بساطته وبراءته التعبيرية وحيويته النحتية القريبة من القلب.

و (بيكاسو) هو الآخر من هؤلاء الفنانين الذين امتاز اتجاههم بالبحث الدائم، والتأثر بالحضارات القديمة. ويعتبر في حياته الفنية وتطورها الدائم، مثالاً للمجددين الواعين المبدعين في الحركة الفنية المعاصرة. إن أهم ما يميز هؤلاء العمالقة، ليست فقط أعمالهم وقيمتها الفنية، ولكن أكثر من ذلك هو اتجاهات بحثهم التي أعطت مثالاً كبيراً رائداً، وفتحت الطريق لفن معاصر كبير. لا تتحكم فيه الفردية المغلقة التي لا تتقبل أي تيار، ولا تنفتح على أي تيار آخر، بل تفتح الطريق غير المحدود، لتعوّد الفنان على البحث المستمر، والتحرك الدائم، والنمو الداخلي.

التجريديون المطلقون

اما التجريديون المطلقون. وأقول مطلقون حتى لا ابتعد عن مفهوم أن القيم التجديدية قيماً أساسية في أي عمل فني، ولكن في نفس الوقت. لا يمكن أن يكون هناك خلق فني يبدأ وينتهي من والى التجديد المطلق. فالخلق ثورة وانفعال. فهو تأثير وتأثر. والفنان جزء مما حوله، ولا يمكن أن يصل الى حد التجريد المطلق، إلا وفقد حتى قيمه الذاتية التي هي الأساس. في هذه الحالة، فإن التجريد المطلق لا يغذي ولا ينمي القيم التجريدية في الفنان نفسه. بقدر ما ينميها تأثره بما حوله، وهذا ما يجعلني أعتبر (كالدر) وغيره من التجريديين، فنانين نظريين لا غير. وهم في الحقيقة. اكاديميون في عملهم وفي نظرتهم الجزئية وأحياناً الشكلية البحتة، بل أعتقد أن الأكاديميين التقلديين — أحياناً — أقرب للهوية الفنية، نظراً لالتصاقهم المباشر والدائم بالطبيعة التي هي فعلاً. الملهم والمحرك الأول لأي عمل فني، وذلك حتى بالرغم من نظرتهم الحرفية للطبيعة. فقد تنعكس على اعمالهم بعض الأحاسيس العميقة.

ولكن ما وصل إليه (التجريديون) حتى الآن. هو ابحاث نظرية عن بناء وخلق العمل الفني، وانتهت بهم هذه الأبحاث الى ما يشبه الأكاديمية التقليدية، من حيث النظرة السطحية، مع تغيير في الأسلوب والوسائل فقط، وهذا ما وصل بهم أخيراً الى (الأوب آرت) والفن النظري، وأعتقد بالرغم مما أفادوه في الحركة الفنية الحديثة، فإن هذه المدرسة سوف تنتهي الى لا شيء، ولن تتعدى الفائدة النظرية، لأنها انفصلت عن النبع، وتاهت عن [الطبيعة] و (المجتمع) ويكفي ان نقارن (على سبيل المثال) بين القيم التجريدية الموجودة في نحت [هنري مور]. والموجودة في نحت (كالدر)، فالفرق واضح وكبير في القيمة التجريدية نفسها.

وفي التصوير، أعتقد ان القيم التجريدية اللونية الموجودة عند (غوغان) و (بونار) تعتبر مثالاً رائعاً بحرارتها وحيويتها التي تصل بدفئها الى القلوب بسهولة، على خلاف الموجودة عند التجريديين، فهي الوان، صارخة بنزق، لا تخاطب في الانسان غير عيونه !!

النحت البدائي «الافريقي»

يرى النحات (احمد أمين عاصم) انه كثيراً ما يطلقون على النحت الافريقي (النحت البدائي) مع العلم بأن للنحت الافريقي مدرسة كبيرة، متطورة ومتشعبة، ووصلت لقيم نحتية كبيرة، على درجة ممتازة في أسلوبها وإخراجها، فقد ترك لنا الفن الافريقي كثيراً من التماثيل الشخصية، ذات المستوى الرفيع جداً، يمكن مقارنته بفنون أكبر الحضارات في العالم.

وقد كان للفن الافريقي بدائية كأي فن آخر. له نفس صفات الفن البدائي، من تلقائية وانطلاق، وبساطة ووضوح وسذاجة محببة كفن الطفل، ولقد لعب الفن الافريقي دوراً اجتماعياً هاماً في حياة الانسان الافريقي، وارتبط بمعتقداته وأفكاره.

والانسان الافريقي يستخدم الفن بشكل أساسي في حياته اليومية وبشكل دائم، وبحجم لا يضاهيه فيه أي مجتمع متحضر آخر !!

ولقد أثر الفن الافريقي على معظم الفنانين المعاصرين الذين بحثوا بجدية عن الأصالة الفنية مثل [هنري

مور] و [بيكاسو] و (زادكين) و (رووو) وغيرهم كثير .

الواقعية الاشتراكية

لعبت الفنون التشكيلية ، وخاصة التصوير ، لعبت دوراً كبيراً في الثورة الاجتماعية وأولها الثورة الفرنسية والثورات الاشتراكية الأخرى . وكان على رأس قيادة هذه الثورات الأدباء الفنانين أمثال (دافيد) و (دوسيبه) و (دي الاكروا) .. الخ .

ومن الجدير بالذكر ان أول قرار لمجلس الثورة الفرنسي الذي انتصر بشعار اشتراكي واضح [حرية – إخاء – مساواة] ، كان اعطاء جائزة تقديرية للمثال المصور (دافيد) ، وكذلك إعطاؤه راتب مدى حياته ، وقد رفض (دافيد) الجائزة هذه التي منحها على وطنيته ، ومشاركته بالثورة ، ووهب جائزته للفنانين الآخرين في وطنه .

بعد ميلاد الثورة الاشتراكية الحديثة في (أوروبا) وانتصارها في روسيا ، احتضنت هذه الثورة الفنون كعنصر أساسي من عناصر القيادة الاجتماعية ، واعترفت بأثره الاجتماعي وضرورة استخدامه بشكل مباشر ، لتثبيت مبادىء الثورة الاجتماعية الجديدة .

وهكذا نمت (الواقعية الاشتراكية) في الفن على ارض روسيا ، وكان معظم فنانيها أكاديميون يمتازون بدعواتهم وتمجيدهم للاشتراكية بتصوير الأحداث الهامة بشكل مباشر ، دون البحث عن أي اسلوب يخدم أو يدل على مدى إيمان الفنان بقوة تأثيره .

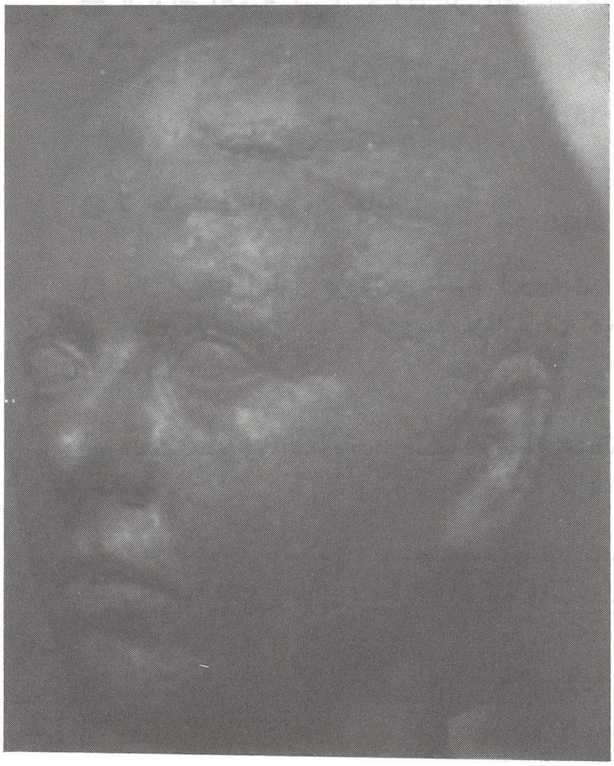
ويرى النحات « احمد أمين عاصم » ان أفضل الأعمال التي فرزتها المرحلة الأولى من الاشتراكيه كانت لبعض الفنانين التأثيريين الذين سمح لهم بممارسة الفن ، ويعتقد أن الثورة الاشتراكية قد أعطت الكثير للانسانية ، كما أعطت الكثير للفنانين من استقرار . الى اعتراف كامل بمهمتهم ، ووضعت الفنون عامة . في أرفع الأمكنة ، وقد حققت الفنون فيما بعد ، تطورا كبيراً في الدول الاشتراكية .

جيا كومتي

يرى النحات « عاصم » أن (جيا كومتي) حدد لنفسه إطاراً يتحرك فيه ، فهو يعتمد أساساً على

أحمد أمين عاصم - جمال السجيني ١٩٤٥

أحمد أمين عاصم - رأس فتاة ١٩٤٧



عنصرين ، من عناصر البناء الفني ، أولهما الناحيه التجريدية في مجال بناء الكتلة وتحركها في الفراغ باتزان ملحوظ ، وفي وحدة فنية متماسكة حية ، ذلك لأن لهذا النحات قدرة بارعة بعرض الانسان الفارع الطول ، الرفيع رغم تحركه ، وهو يسيطر على الفراغ سيطرة كاملة ، معتمداً على حسه بهمسات الحركه المنسجمة ، في وحدة فنية من أخمص القدم حتى نهاية الأطراف . ولقد كانت له القدرة على تحريك أجزاء أشخاصه الرفيعة جداً ، في وسط الفراغ المتداخل ، بين هذه الأجزاء ببراعة ، نادراً ، ما استطاعها غيره من المثالين المعاصرين ، وأعتقد أنه هو الذي أوصى لبعض التجريديين المعاصرين بأهمية الحركة . وديناميكيتها في الفراغ ، وبالتالي أهمية الفراغ باظهار الكتلة وتوضيحها .. وهذا ما أضافه (جيا كومتي) للحركة الفنية الحديثة .

الشيء الثاني عنده ، كما يرى النحات عاصم . هي الناحية التعبيرية ، فاختياره لأشخاصه التي يحركها في الفراغ بنسبها الفارعة الطول ، الرقيقة الأطراف ، توضح لنا تأثيره بصوفية دينية ، تصل بنا الى ينابيع (الفن القوطي) في كنائس القرون الوسطى في أوروبا ، وتقربنا من تماثيل القديسيين على واجهات الكنائس بأشخاصها التي تمتد بقاماتها الفارعة نحو السماء ، في كتل بسيطة واضحة ، وتفاصيل خاضعة للبساطة النحتية التي تغلفها .

ويؤكد النحات (عاصم) أننا نحس في تعبيرات تماثيل (جيا كومتي) الصفاء الروحي ، والوضوح والبساطة ، الموجودة فعلا في منحوتات الفن القوطي . مع الفرق الواضح الذي يميز (الفن القوطي) ، وهو عدم اعتماده على حركة خارجية ، أكثر من الحركة الداخلية ، وهذا ما يجعل (الفن القوطي) أكثر عمقاً على العكس من (جيا كومتي) الذي حصر اهتمامه في بحث تشكيلي بحت ، أقرب الى التجريد وليس الى التجرد .

كلمات

كلمات عديدة ، كان النحات العربي الكبير (أحمد أمين عاصم) يرددها على مسامعنا ، نحن طلبته في قسم النحت بكلية الفنون الجميلة ، بجامعة دمشق ما بين عام (١٩٦٨) وعام (١٩٧٢) ، أسجلها هنا ، وبالقدر الذي تسعفني به الذاكرة ، خاصة وان البعض منها محفور في القلب والفكر ، منائر درب طويل ، وجواز سفر للدخول الى مدائن الحقيقة والأصالة والفن .

● كل صاحب مهنة مسؤول عن مهنته ، وعليه احترام العمل الذي يمارسه ، والفن عملية أساسية في الحياة ، ويجب أن يوضع في خدمة الانسان العربي .

□ مهمة الفنان العربي مهمة صعبة ، الجمهور الجيد موجود ، والسؤال : أين الفنان الجيد ، وليس العكس ؟!!

● الفن عملية حسية تلقائية ، واذا ابتعد الفن مقدار شعرة واحدة عن مجال الشعور بطل أن يكون فنـاً !!

□ (التأثيرية) مستقاة من حضارات قديمة في تاريخ الفن ، والفن التأثيري فن محسوس ، ويمكن تحويل التأثير الى فعالية أقوى وأوضح ، و (فان كوخ) أول التأثيريين الذين يمثلون ثورة في تاريخ الفن لأنهم فتحوا البحث على كل العالم ، دون تمييز عنصري حاقد .

● يجب أن يرتبط التكنيك بهدف فني وإلا فقد معناه وسقط في الصنعة !!

□ وضوح الغاية ضروري وهام في الفن وفي التكنيك .

● للتاريخ اهمية كبرى ، لأن كل الفن الحديث مبني عليه .

□ (فان كوخ) مات ولم يعرف أنه كان فناناً !!

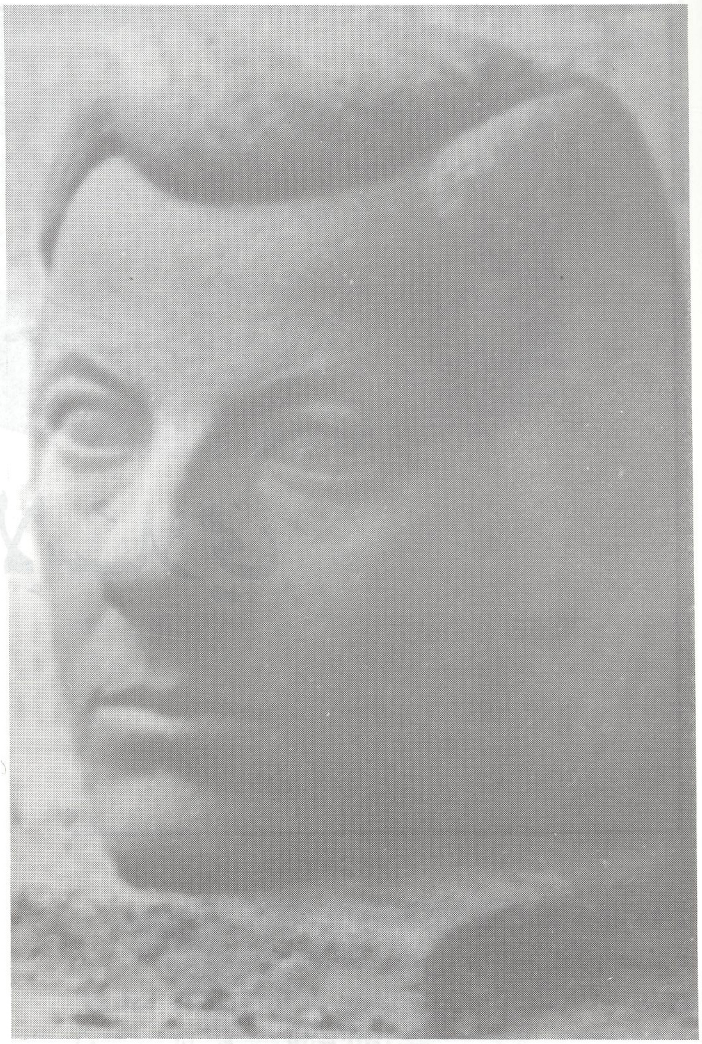
● لا حدود في الفن ولا نهاية .

□ قال مرة [انطون بوردل] تلميذ (رودان) : [إنني احتاج الى ٣٠٠ سنة أخرى لاستطيع ان أعمل ما في ذهني] .

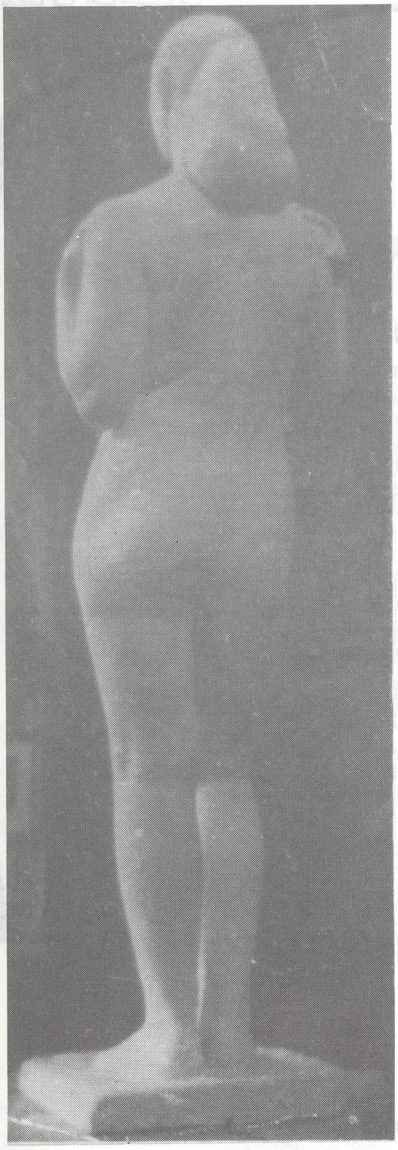
● التبسيط في البداية ، عملية تأثيرية منطلقة فيها حيوية .

□ الحرفية تعلم البلادة ، ولتصبح غير ذلك يجب أن تخضع لعملية تأثيرية تمتاز ببنائية وإضاءة واسعة .

● التكعيب يحوّل التأثير الى عملية بنائية ، وتحليل معماري بسيط .



أحمد أمين عاصم - وجه من المرحلة الأولى



أحمد أمين عاصم - عارية ١٩٤٧

□ التأكيد على الحركة ضروري ، وكذلك التأكيد على النسب .

● يجب أن نعي جيداً ، البداية كيف تبدأ ... النهاية كيف تنتهي ،

□ الحرفيـة تعلم التواكل ، الطين أيضاً يعلم التواكـل !!.

● الطين مادة معاكسة للنحت السليم ، وهي تجبرك على أن تبدأ من الصغير الى الكبير ، وهذا عكس الفن الحقيقي الذي يجب أن نبدأ فيه من الكل الى الجزء ، ويجب أن نرى الصغير من خلال الكبير .

□ التجريد بدأ يبتعد عن الانسان والمجتمع .

● عند الواقعيين الاشتراكيين لم تحدث عمليـة الاتزان في الفن ، فقد اتجه البعض منهم من الأكاديمية الى التجريدية مباشرة ؟!.

□ انا لا أملك أسلوباً شخصياً خاصاً ، وانمـا هذه أسس مأخوذة من التاريخ الفني .

دراسة موجزة عن : الخزف الإسلامي

آمال مريود

دراسة مبسطة في الخزف الإسلامي

يحمل الخزف تاريخاً عريقاً ومتنوعاً من حيث المادة والشكل والعنصر الزخرفي وحتى هدف الاستخدام . منذ ان عرف الانسان النار قبل حوالي ٧٠ الف عام توصل الى صنع اوان فخارية مشوية . وانتقل الى الاستخدام الفني للفخار قبل ٣٥ الف عام مع بدء التجمع السكني فلجأ الى استعمال السلال القشية كقوالب ملأها بالطين وجففها ثم حرقها . كما اكتشف أشكالاً انسانية وحيوانية وفخارية تعود الى الف عام .

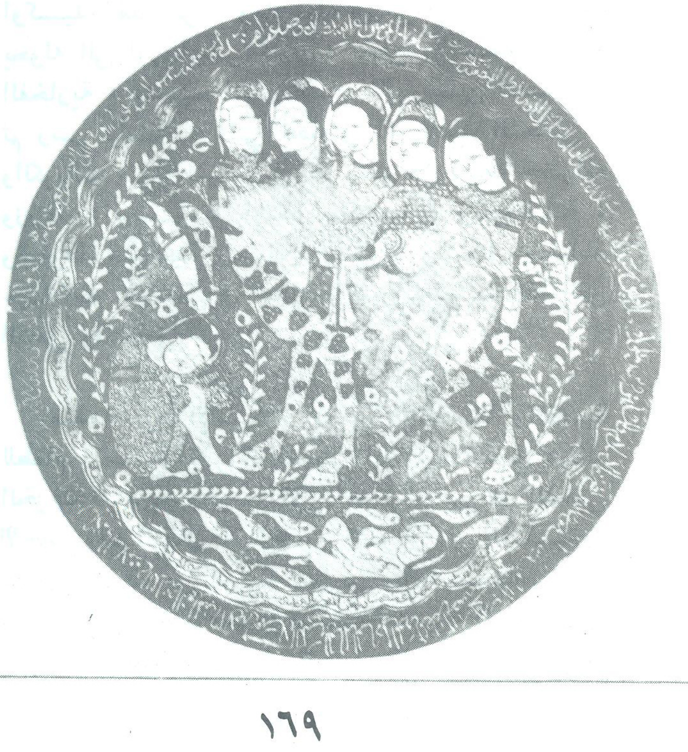
ساعدت تلك البقايا الفخارية التي وجدت في معرفة تفاصيل عديدة عن تلك الشعوب التي صنعتها. فالتجمعات الصناعية استعملت الدواليب في تشكيل فخارها للسرعة في الكمية والانتاج اما الشعوب التي اعتمدت الفخار اليدوي فقد كانت شعوبا منعزلة .

تميزت منطقة الشرق الأدنى بجمالية فخارها ، ٦٠٠٠ ق.م ، والذي اشتمل على تماثيل صغيرة للعبادة واقتصرت على لون الفخار الأحمر او الذي لوّن بسائل طيني فاتح اللون .

اكتشف المصريون في الألف الخامس ق.م (المعجونة المصرية Egyptian Paste) الملونة بتركيبتها وصنعوا منها اشكالا صغيرة ، وقلادات فخارية ملونة ،

بالازرق والتركوازي وتماثيل ترافق الموتى الى قبورهم تؤنس وحشتهم .

وساعدت (التربة المصريه) المحتوية على الرمل والملح على اكتشاف الزجاج ، وذلك عن طريق شي تلك المادتين ، كما اكتشفوا أن عجن الطين مع الصودا والسيليس ، يعطي (مزججات) تذوب تحت حرارة منخفضة نسبياً ، استعمل المصريون الأفران العمودية، أوكسيد النحاس ، والكوبالت والمنغنيز لتلوين تلك الطينة ، كما كان لهم تقنية خاصة بصقل سطوح الأوانِ ، والقطع الفخارية ، بقطع حجرية ملساء ، او قطعة من عظم بينما تكون القطعة لا تزال تحمل بعضاً من رطوبتها ، مما يؤدي الى لمعان ذلك ، السطح



إضافة الى انه يخفف من مساحات الفخار الراشح للماء ، جميع هذه المكتشفات ادت الى اكتشاف المزججات الرصاصية فيما بعد ، تلك التي احتوت على اوكسيد الرصاص ، كمذيب لها تحت درجة حرارة منخفضة نسبياً ، استعمل المصريون الأفران العموية، ذات الغرف المنفصلة ، مما أعطاهم الواناً زاهية خالية من تأثير أوكسيد الكربون ، الناتج عن الاحتراق ، عمل الفخارون في بلاد الرافدين ، ومنذ الألف الرابع ف.م ، على دواليب بطيئة ، واستعملوا ، مزججات تلصق جيداً ، على سطوح الأواني الفخارية دون ان تتشقق .

ومنذ عام (٦١٨) ميلادي ، بدأت المزججات الرصاصية ،المتنوعة الألوان تدخل الى (الصين) وتؤثر في الفخار الصيني (تانغ) Tang وبدأت الأشخاص تتجه نحو التماثيل الكبيرة للأشخاص والحيوان خاصة الحصان ، اما خلال عصر (سانغ) Sang ، من ٩٦٠ ـ ١٢٧٩ ميلادي ، دخل الخزف في عصره الذهبي ، وعمل الخزافون ضمن تقنيات عالية ، وتميزت اشكالهم (ببساطة ، رائعة) تركت لنا اجمل التحف الخزفية ، التي تزخر بها متاحف العالم ، وتوصل اولئك الخزافون الى تقنية شوي الخزف في افران مشبعة بالكربون «Reduction» فتحولت بقع أوكسيد النحاس الى بقع بلون الدم القاني .

عودة الى العالم العربي والى (الخزاف المسلم) تحديداً الذي اعتمد كثيرا على رصيد غني ، من تراث مصر ، وبلاد الرافدين الخزفي ، وتوصل الى اكتشاف أوكسيد القصدير ، وما يفعله في مزجج شفاف حيث يحوله الى لون أبيض كتيم ، يغطى به سطح الآنية الفخارية ، فتصبح اللون تشابه البورسلين الصيني ، ثم رسم بريشته التي تحمل أكاسيد النحاس ، والكوبالت ، والمنغنيز ، فرسم رسوماً رشيقة خضراء، وزرقاء ، وسوداء بأشكال نباتية ، وحيوانية ، وخطوطاً هندسية متشابكة حينا ، وتتمايل ببساطة حينا آخر ، تحمل في خطوطها ، والوانها بساطة الفن الكامل والمتكامل .

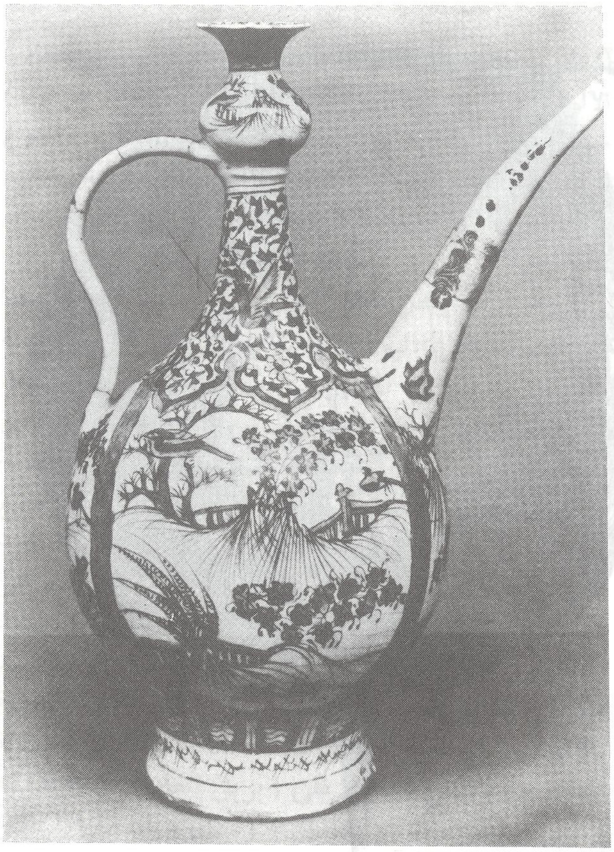
عندما حرم الإسلام الاواني الذهبية والفضية للطعام ، سارع الخزاف المسلم الى اكتشاف في عالم الخزف تفرد به وهو (اللون المعدني) ببريقه الذهبي الآخاذ، ومع انتقال الخلافة من الأمويين الى العباسيين، تحول الخزف من كونه مجرد آنية استخدامية ، يوميه ، الى مجموعة خزفية ، متميزة الجمال في تقنيتها وشكلها . وشمل الخزف العباسي ذو البريق المعدني «Lustre Wares» على الخزف المتعدد الالوان ، «Polychrome» ، ويحمل اشكالا زخرفية مستقاة ، من الأشكال الزخرفية الساسانية ، والنوع الآخر من الخزف ذو البريق المعدني هو الخزف ، (ذو اللون الواحد) «Monochrome» .

ونجد ان بعض تلك الآنية ، يحمل اشخاصاً فيهم من سمات الفن البوذي لوسط آسيا ، إن صناعة ذلك النوع الخزفي المتميز ببريقه المعدني ، لأمر معقد يحتاج الى مهارة خزاف حرفي ، ومبدع ، ومتمكن من متابعة مراحل تلك التقنية ، للحصول على النتيجة المرجوة ، وتتم العملية بمزج أوكسيد الفضة ، مع أوكسيد النحاس ، واضافتهما الى سطح الآنية ، او البلاطة الخزفية ثم تعاد الى الفرن لتخضع الى عملية الشوي ضمن مناخ مغلق مشبع بأوكسيد (الكربون) «Reduction» ، حيث يعمل أوكسيد الكربون على سحب الأوكسجين من جسم الآنية المغطاة بالأكاسيد المعدنية فتعود هذه الأكاسيد الى حالة المعدن ، وبالتالي نحصل على (بريق أخاذ) «Lustre» وتغنى الشعراء بذلك اللمعان ، وشبهوه بأشعة الشمس الذهبية ، أشعة بلاد الشرق الأدنى ، التي لا تغيب ، هي تقنية دقيقة جداً ، ونتائجها محصورة في عدد قليل من القطع الخزفية ، ، حيث يحصل الخزاف على ستة قطع جيدة من أصل مائة غير ناجحة ، من هنا تتضح لنا صعوبة ، هذه التقنية ، التي عجز الآخرون في التمكن من أسرارها .

ظاهرة أخرى تلفت انتباه الباحث في (الخزف الاسلامي) هي تعدد الزخارف ، وتنوعها تحت ذلك (البريق المعدني) مما يدل على اشتراك الشعوب جميعها من حيث غنى العنصر ، الزخرفي ، فالتبادل التجاري ، وظروف الطبيعة المحيطة ، والموروث الغني، كل ذلك أثر في الرصيد الفني الزخرفي ، وحتى في الشكل العام للتحف الفنية .

إن ما سبق ذكره هو مجرد سرد سريع لعالم الخزف وعلمه الواسع ، أما إذا اردنا إفراد تفصيل لمواقع هامة في (تاريخ الخزف) عامة ، وتاريخ الخزف الإسلامي ، خاصة ، نستطيع أن نجدول الخزف الاسلامي الى ثلاث حقبات هامة .

ـ **الحقبة الأولى وتنحصر بخزف الأمويين** وبداية العهد العباسي في بلاد الرافدين كما تشمل الخزف



الفاطمي ذو البريق المعدني ، وتمتد هذه الحقبة الى الأواني الخزفية الملونة ، بسائل طيني في ايران ، ووسط آسيا وأفغانستان ، عرف هذا الخزف ب «Slip Painted Wares» .

اما الحقبة الاسلامية الوسطى فتشمل الخزف الايراني المزخرف بتقنية الحز «Sgraffato» والخزف السلجوقي في ايران وفي الأناضول ، وخزف الرقة والرصافة ، والفخار غير الملون . اما الحقبة الاسلامية المتاخرة فتتضمن خزف ايران ايام الخاند والتموريين والقاجاريين ، والخزف العثماني في الاناضول .

لنعود الى الحقبة الاسلامية الأولى ونبدأ مع الخزف الأموي ، الذي استمر حتى (٧٥٠) ميلادية . كان هذا الخزف منوعاً جداً خاصة ما يسمى Monochrome ، إلا ان تنوع الخزف لم يحمل هوية اسلامية ، واضحة المعالم ، وانما حمل الكثير من جعبة التراث قبل الاسلام ، حيث تم اكتشاف ما يثبت الرصاص في المزججات في منطقة (تل عمر) منذ القرن السابع عشر قبل الميلاد ، ومن جهة اخرى أثبت استخدام المزججات القلوية في بلاد الرافدين منذ ذلك الحين ، كما استخدم (الرصاص) للحصول على اللون الأصفر والأخضر الحشيشي ، وانتشرت صناعة البلاط الخزفي في بداية الألف الأول ق.م . لتزيين قصور آشور وبابل ، وكان الاهتمام راضحا في صناعة البلاط الآجري ، عوضاً عن الأواني الخزفية ، تميزت تلك الأواني باللون الواحد الأخضر او التركوازي ، اما بالنسبة للشكل والزخرفة ، فقد كانت نسخة منقولة عن الأواني الفضية والبرونزية حينها ، وعودة الى الخزف الأموي نجده قد اشتمل على جرار كبيرة ، لخزن المواد ، والفواكه المجففة ، والزيوت ، كانت تلك الجرار فخارية ، فقط بدون ايدٍ مزخرفة بخطوط متماوجة سوداء ، أو حمراء ملونة بملونات غير مشوية ، وجدت أيضاً أوعية مستديرة ، ذات قواعد مسطحة ملونة بالأحمر البني ، ومزخرفة ، بنباتات مبسطة وخطوط هندسية ، كما عرفت الأواني المستخدمة لطبخ الطعام ، وتميزت المجموعة الأموية الخزفية . بتحف الإضاءة المعلقة تحمل على سطوحها زخارف نافرة ، وأشكال حيوانية .

ماتيس

جوزيه ماريا فايرنا
تعريب وترجمة : بطرس خازم

ماتيس والوحشيين
Matisse and the Fauves

على الرغم من طول عهد ماتيس المهني الذي استغرق النصف الأول من القرن العشرين ، فتاريخ الفن يضعه أقرب ما يمكن من الوحشية Fauvism وهي إحدى الحركات التي أحيت الوسط الفني الفرنسي في العقد الأول من هذا القرن ، وقبل ظهور التكعيبية Cubism ، ففي تلك السنين كان الفنانون الشباب ، يبدؤون أعمالهم في باريس متأثرين بـ [بول سيزان] Paul Cézane ، وبفناني ما بعد الانطباعيين ؛ وبحثوا في تحرير انفسهم من لغة التصوير ، التي اسسها الإنطباعيون .

وقد امضت مجموعة من هؤلاء الفنانين الشباب ، وقتاً في مرسم المصوّر الرمزي غوستاف مورو Gustave Moreau ، الذي آثر المواضيع الغريبة والزخرفية ، لكنه شجع تلاميذه على تطوير أساليبهم الذاتية . وهناك التقى ماتيس بـ شارل كاموان Charles Camoin ، وهنري مانغوين Henri Manguin ، والبرت ماركت Albert Market وجورج رووه Georges Rouault ، والتحقت هذه المجموعة فيما بعد بـ : جورج براك Georges Braque واندريه ديرآن André Derain ، وكيز ڤان دونجن Kees Van Dongen ، وراوول ديفيّ Raoul Dufy وإميل ـ اوثون فريتز Emile-Othon Friesz ، وجون بي Jean Puy ومووريس دو ڤلامينك Maurice de Valminck .

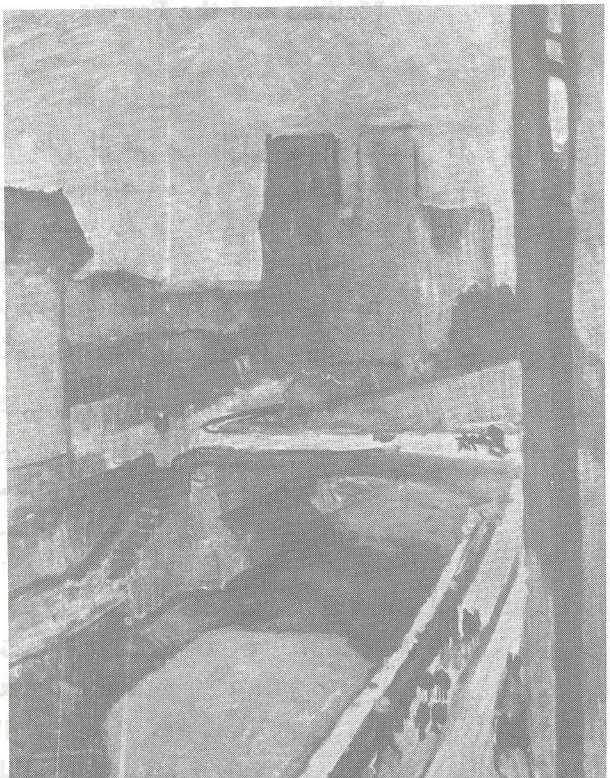
اللون الاعتباطي Arbitrary Color

لقد طور كل من هؤلاء الفنانين ، بأقل أو أعظم درجة ، أسلوباً كثير الحرية ، مستعملين الواناً اعتباطية ونابضة بالحياة ، أي لوناً مستقلاً ، بعيداً عن اللون الفعلي للموضوع الممثل في اللوحة .

وفي العام (١٩٠٥) في صالون الخريف ، عرضت عدة أعمال لـ كاموان ، وماركت ، وڤلامينك ، في صالة واحدة ، تحيط بتمثال إيطالي نصفي لفنان آخر ، ولقد سببت جراة أفكارهم ردّ الفعل المتوقع ، حيث تعجب الناقد الفني [لويس ڤوكسيل] Louis Vauxcelles لمجلة (جيل بلاس) Gil Blas صارخاً (أنظر ! إلى دونتيللو Donatello بين وحوش البرية !) .

ماتيس

ماتيس



مجموعة حياتها قصيرة A Short-Lived Group

لم تكن وراء (الوحشية) Fauvism أية حجة فكرية سوى التلوين العفوي ، والفطري ، وعلى نقيض أساليب الطليعة Avangarde التي ظهرت (١٩١٠)، والتي لم يقصد منها ابداً أن تكون حركة منظمة (ولو انها فهمت كذلك من قبل النقاد والجمهور) ، وربما لهذا السبب عينه قد انتهت (الوحشية) فعلاً بعد عام (١٩٠٧) ، واتبع فيما بعد ، اعضاؤها السابقون مسالك متشعبة ، غير ان الوحشية ، إلى حين وصول [التكعيبية] الى صدارة مسرح الحدث الفني (الباريسي) في اعوام ماقبل الحرب العالمية الأولى ، كانت أكثر الحركات الفنية تقدماً آنذاك

اعتبر زملاء [ماتيس]، في معرض صالون الخريف، في عام (١٩٠٥) زميلهم قائداً لهم ، ليس لأنه كان أفضل الموهوبين بينهم ، بل لأنه أكبرهم سناً وله سلوك منه (دوران) Derain عام [١٩٠١] أن يزور الفنان المحترف ، (ومن أجل هذا السبب الأخير ، طلب والديه ، ويقنعهما بأن التصوير مهنة محترمة) . وعلى الرغم من ان [الوحشية] كانت فترة قصيرة من عمل [ماتيس] ، فالهموم والاهتمامات التي نشأت في تلك الفترة ، بقيت في عمله مدى الحياة .

صفاء الوسيلة Purity of Means

اشار ماتيس الى [الشجاعة في العودة الى نقاء الوسيلة Purity of means] كنقطة بداية للوحشيين، وهذا ما قصده فعلاً بالنسبة لفنه : مكاناً ليبدأ ، ومنه يصل الى تراث سيزان ، وبول غوغان ، وفنسنت فان غوغ ، وما بعد الإنطباعيين Post - Impressionists بينما كان [فلامينك Vlaminck ، و [دوفي] Dufy اكثر اهتماماً ب (وحشية) Wild ، والمظهر التعبيري للوحشيين ، وتحرير اللون الصافي فتحت لـ ماتيس الطريق ليحرر التصوير من وصف الموضوع ، وإدراك اللوحة كسطح ملون منظم ، وفقاً لقوانينه الذاتية ، ويميل الى ان يكون [تزيينياً] « decorative » ، بكل ما للكلمة من معنى ، فلقد قال ماتيس ، دون أن يتعمد إغاظة أحد : [ما أحلم به هو فن التوازن ، والنقاء ، والهدوء الخالي ، من إزعاج وضغط مادة الموضوع ، بل تأثير ملطف يدع العقل في سكينة ، شيء ما يشبه [كرسياً ذي ذراعين] يؤمن الإرخاء من التعب العضلي]، وكانت اهدافه ، بعد عام (١٩٠٧) اكثر قرباً الى اولئك المصورين أمثال [بيير بونار] Pierre Bonnar ، من

ماتيس

ماتيس

الرفاق القدامى ، بعض من الذين لم يدركوا كامل القدرة الكامنة للوحشية ؛ مثل ما جرى لـ (ڤلامينك) الذي تبع فيما بعد اتجاهات أخرى ، مثل (براك) ، الذي استمر في التعاون مع (بيكاسو) في اختراع التكعيبية ؛ أو مثل (دورّان) Derain الذي مال أيضاً الى التكعيبية ولو بقدر ضئيل جداً .

لقد كان للون الوحشيين أهمية تقريرية من أجل التعبيريين الألمان ، من فئة [بروكه] Brüke بعد عام ١٩١٠، كما كان له نفس الأهمية لبعض أعضاء مجموعة الرواد الروس قبل الثورة أكتوبر عام (١٩١٧) ، وبعد تلك الفترة انتقلت قوة [دفع الفن الحديث] الى حركات الطليعة التي بحثت عن التحول في المحيط الثقافي والإجتماعي (المستقبلية) و (الدادائية) و (السوريالية) و (الباوهاوس) ، وبقي (ماتيس) ضمن حدود التصوير ، متبعاً سبيلاً وسطاً حكيماً واستحال تأثير أحداث القرن الجائحة عليه ، وأصبح بهذا الاعتبار الصورة العكسية [لبيكاسو] .

تراث ماتيس Matisse's Legacy

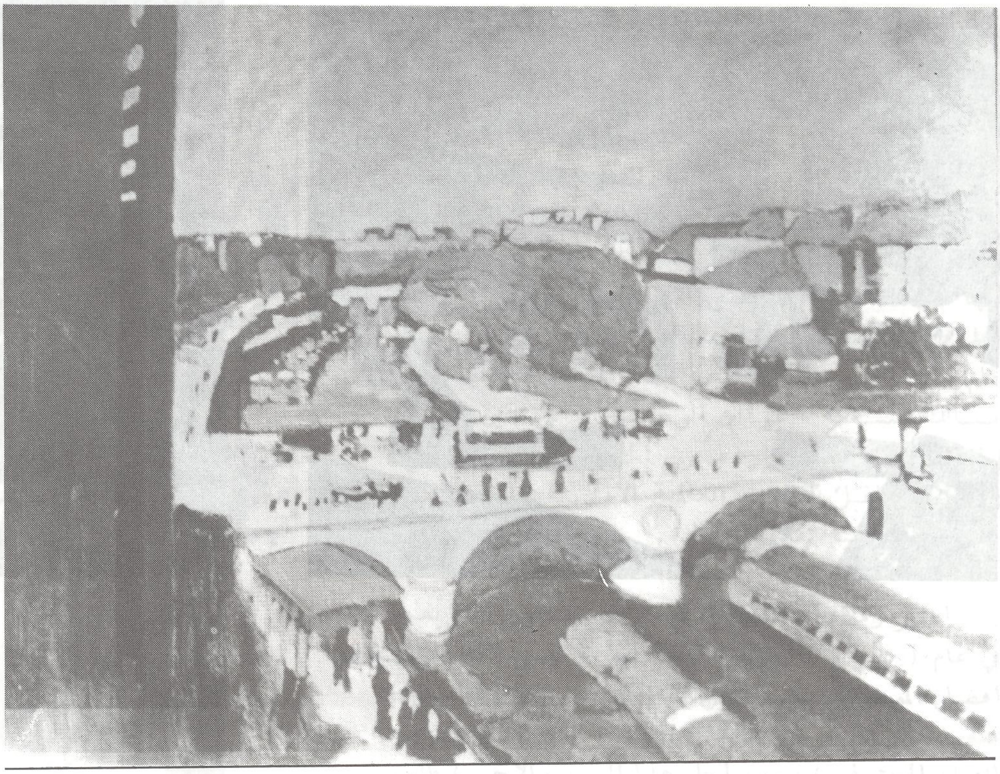
إن شهرة ماتيس الآن أعلى من أي وقت مضى ؛ نشكر من جهة تأثيره على التصوير الأمريكي بعد الحرب العالمية الثانية ، وفي فترة ما بعد الحرب ، للمبدأ الذي اعتنقه [هانس هوفمان] Hans Hofmann بأن اللون مسؤول عن الشكل البنيوي للوحة ، الذي أصبح اساسياً للكثير من اعمال التجريد الأمريكي ، كما في اعمال (مارك روثكو) Mark Rothko ، و[آد راينهارت] Ad Reinhardt ، (بارنيت نيومان) Barnett Newman ، ولدى مصوري [الحقل الملون] Color Field Painters

وماتيس ، في هذه القرنية ، شخصية حاسمة في تصوير القرن العشرين ؛ وتراثه الرئيسي قد حدّد لغة التصوير باللون الصافي ، وخط (الآرابسك) للعصر الحديث معارضاً فكرة التصوير ، كوسيلة لغاية ، والذي كان الرأي الشامل لكثير من الطليعيين التاريخيين .

هنري ماتيس / ١٨٦٩ - ١٩٥٤

HENRI MATISSE / 1968 - 1954

كانت موهبة (ماتيس) بطيئة الظهور ، وُلد في عام (١٨٩٦) في [لوكاتو كامبريزي] Le Caieau - Cambrésis ، في شمال فرنسا ، في عائلة قروية متوسطة ، وبدأ العمل في القانون بعد أن نال شهادته من باريس ، وعمل ككاتب في مكتب قانوني لسنين قليلة .



ماتيس

ماتيس

إن [علبة الألوان] التي أهدتها له أمه ، لتسليه بعد إبلاله من مرض الزائدة الدودية ، قد غيرت قدره، فعاد الى باريس في السنة التالية ليخضر الامتحان القبول في مدرسة الفنون الجميلة ، ونجح في عام (١٨٩٥) بفضل (غوستاف مورو) Gustave Moreau الذي داوم في مرسمه منذ عام (١٨٩٢) ، والتقى هناك ببعض من الفنانين الشباب الذين سيصبحون رفاقه في المغامرة الوحشية .

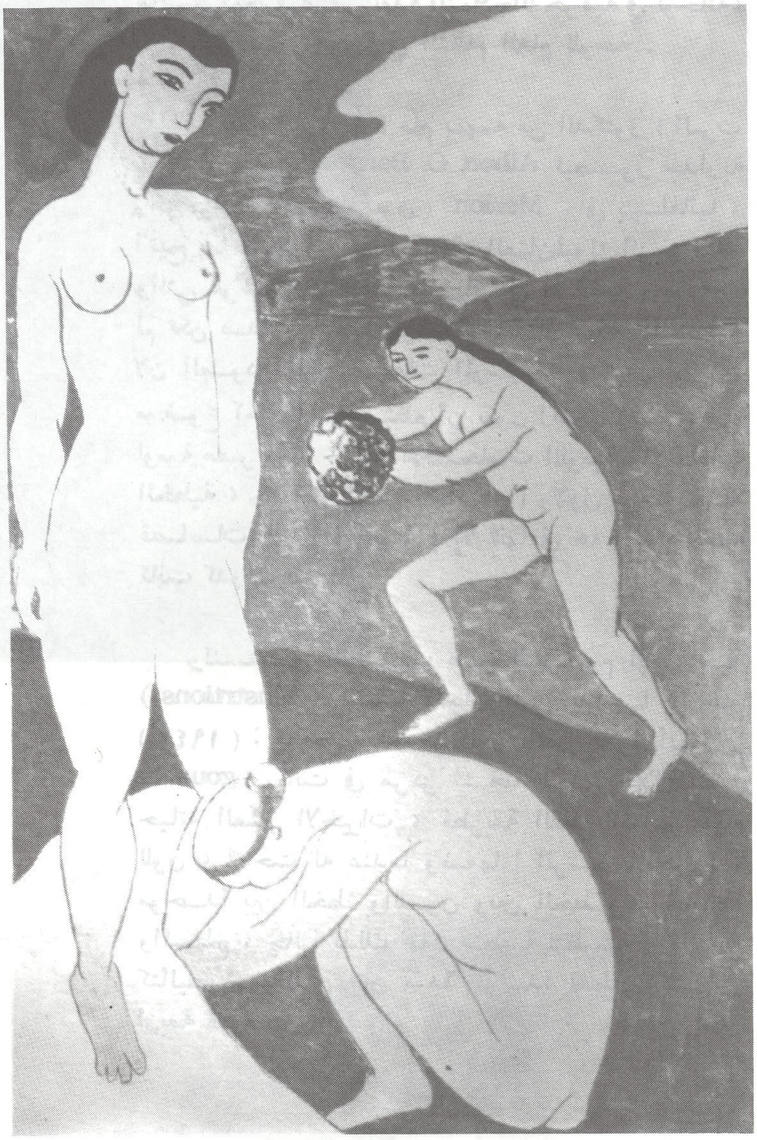
سنوات التكوين Formative Years

قبل أن يؤسس أسلوباً شخصياً في عام (١٩٠٥) تميز تطور (ماتيس) الفني بتأثيرات رئيسة ثلاث : فسيزان ، وهاجسه، لإعادة المتانة البنوية للوحة الذي ضاعت منذ الانطباعية ؛ و (غوغان) ، بلوحته [جسر افون] Pont - Avon ، فترة لايستطيع أحد تجاهلها إن رغب في التعرف على ماتيس الناضج ؛ وفان غوغ ، أول مصور حديث حرّر اللون من الصيغة الفعلية للموضوع المرسوم .

والى ان خرجت الوحشية الى الوجود ،كان ماتيس ايضاً الى زمن متأثراً بالإنطباعية الجديدة ، التي ناصرها [بول سينياك] Poul Signac ، وانهى ماتيس فترة حياته الاستكشافية بلوحته [ترف ، وهدوء ، وبهجة للحواس] (Luxe , Calme et Volupté) في عام (١٩٠٤ — ١٩٠٥) عن خرافة اركادية (يونانية قديمة) شكلت بلمسات منفصلة عن بعضها البعض من اللون الصافي ، كما وصفها (سينياك) ، وعلى أي حال، فالفصل القسري للون في اللوحة عن الخط ، جعل اللوحة تبدو وكأنها مشكلة من تركيبين يعلو أحدهما الآخر ، مما يبين بجلاء محدودية هذه المحاولة

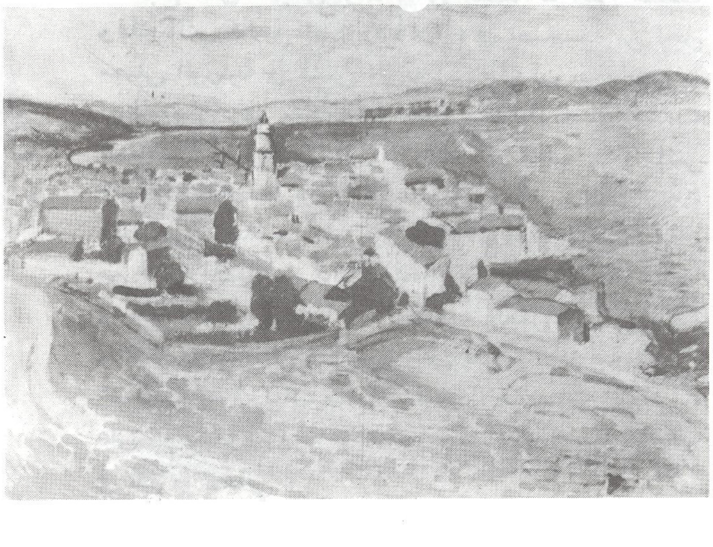
منطق اللون The Logic of Color

إن الأعمال التي صورها (ماتيس)و (دوران) معاً في كوليئور Collioure خلال صيف عام (١٩٠٥)، واكبت حقبة الوحشيين ، فلوحة الشباك المفتوح (شكل رقم ٤٩) لا تزال ترينا آثار الانطباعية الجديدة بضربات الفرشاة الموزعة ، إلا ان اللون كان أكثر حرية وقد القى بعيداً كل الواجبات الوصفية ، فعفوية اللون كانت حقيقةً الصفة المميزة للوحشيين ، ومع ذلك فليس من تابع هذه الفكرة بعمق ، وصرامة ماتيس ، أما (مانغوين) أو (فلامينك) فسخنا اللوحة فقط



ماتيس

ماتيس



باللون ؛ وقد اختارا أشد الألوان بريقاً ، وأحرها على موشورات الوانهم ، إلا أن ماتيس ومنذ بداياته الأولى، استعمل اللون ليبني نظاماً تصويرياً جديداً مغايراً لألوان الطبيعة .

فعندما كان يعلّم تلاميذه ما بين عامي [١٩٠٧ ـ ١٩٠٩] ، نصحهم بأن ما عليهم اتباعه هو : [العلاقة بين كل لونين في اللوحة] أكثر من العلاقة المباشرة بين اللوحة ، والموضوع المصور ـ [أنت تمثّل الجليس ولا تنسخه] . وتصبح اللوحة بهذا التعريف تركيبية، وليست وصفاً مباشراً بسيطاً ، وفقاً لما رآه الفنان ، وثمة إشارات سابقة لهذه المحاولة ظهرت في أعماله عام (١٩٠٥) ، مثل الصورة الشخصية لمدام ماتيس (الخط الأخضر) ، حيث أفعم السطح كله بالحياة ، بالتوتر القائم بين تباين انسجامات الألوان المتممة .

اللوحات التزيينية Decorative Panels

ونبدأ بلوحة : سعادة العيش عام ١٩٠٦ (التي لم تنجح) Le Bonheur de Vivre ، لقد طور (ماتيس) بسرعة أسلوباً جديداً ، بلغ فيه الأوج ، بألواح التزيين المسماة الموسيقى والرقص في العام (١٩١٠) حيث حقق فيها تكامل الشكل واللون باختصار مدهش للوسيلة المستعملة ، حتى ليبدو الأمر أكثر تأثيراً ، حين تأخذ بعين الاعتبار كبر المساحة المصورة ، أعادت الحرب العالمية الثانية الأولى ماتيس الى كوليئور ، ثم الى نيس ، واتصاله بـ [جوان غريس] Juan Gris في كوليئور خلال عام (١٩١٤) ، وبما كان المصدر الذي فيه بعض الإيماءات نحو [التكعيبية] مثل لوحة (المراكشيين) Moroccans لعامي ١٩١٥ ـ ١٩١٦ أو (درس البيانو) Piano Lesson عام (١٩١٦)

وعلى الرغم من أن الجزء الأعظم من عمل هذه الفترة بقي مخلصاً لريادة اللون ، ففي تلك السنين استعاد العمل في المجالين البصري والفكري ؛ ورحلته الى الجزائر ، والمغرب عام (١٩٠٦) و (١٩١٢) و (١٩١٣) ، وانعكس على إعادة تقييمه فيما بعد ، للوحات (المحظيات) Odalisques ، التي صور فيها النسوة في أثواب غريبة ، صنعت في العشرينات ، أو اهتمامه المتنامي في الخزف ، والنسيج المطبوع ، وأوراق الجدران ذوات التصاميم المتكررة ، ولم يقم ماتيس بمجرد عرض لهذه النماذج الزخرفية في لوحاته، بل استوعبها ليضعها في النظام العام للوحة .

وفي عام [١٩٣٠] قام بمهمة من الدكتور (البرت س. بارنز) Albert C. Barnes ليصور جدارية زخرفية كبيرة في (مريون) Merion ، في بنسلفانيا ، أتيح بها لماتيس مرة ثانية ليطلق العنان لميوله الزخرفية، والتي عرضت من قبل بإسهاب في الرقصة رقم ٢ ، لم تكن صدفة إن غدا الموضوع المختار مماثلا لما سبق، لأن العودة الى الإيقاعات الموسيقية ، تبين ان اي موضوع آخر ، لم يستطع أن يكون أكثر تناسباً ، من لوحة معبر عنها ، بلغة الانسجامات اللونية والإيقاعات الخطية ، وهنا استعمل (ماتيس) ولأول مرة ، تقنية قصاصات الأوراق الملونة ؛ إلا أنها في هذه المرة فقط كانت كدراسات .

ولنستهل الحديث عن الرسوم الإيضاحية (illustrtions) لكتاب الجاز التي بداها في عام (١٩٤٣) : فالقصاصات من الورق الملون بألوان الغواش gouache كانت في مركز نشاطه الفني خلال سني حياته العشر الأخيرات ، فطريقة القطع المباشر هذه للون ، أتاحت له عندما وضعها [الرسم بالمقص] ، موحداً بين الخط واللون وبين الخطوط المحيطة والسطح ، جالباً بذلك نهاية منطقية لنظريته في اللوحة كتأليف ، والذي كان مبدأً مرشداً لعمله لأكثر من أربعة عقود .

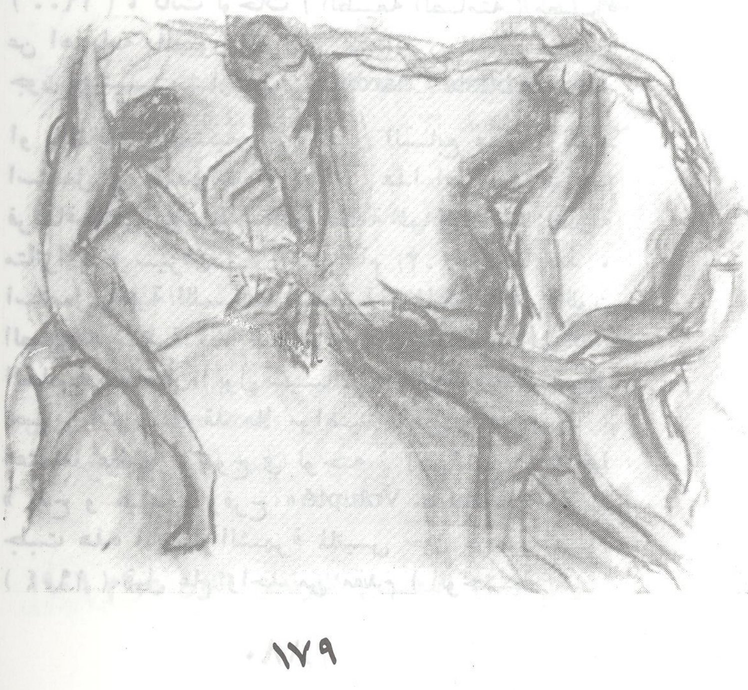
الأعوام الأخيرة Last Years

بلغ عمل ماتيس أوجه ، في السنوات التي سبقت وفاته التي كانت عام (١٩٥٤) ، في تصاميمه من أجل مصلى الوردية في فنس ، وبه استطاع أن يقوم بتجربة لبرنامج زخرفي متكامل ، باحثاً عن الوحدة الكلية للعناصر البصرية [اللون ، والنور ، والرسم] والتي كانت دوما تسحره في [فريسكات جيوتو] الجدارية ، فقصاصات ماتيس الورقية ، بالاضافة الى تصاميمه من أجل المصلى ، كان ينفذها فنان أصبح الآن طاعناً في السن ، أزمن به المرض فألزمه العمل في الفراش . وكثافة أعماله الأخيرة ، لا تأتي بالمراتبة التالية لأعمال شبابه ؛ إذ لا تزال مثارة بنفس الاهتمامات اللواتي ، على الرغم من تنوعها ، شكلن أحد أعظم الأعمال الفنية في القرن الحالي .

ماتيس

ماتيس

ماتيس



صـور اللوحـات المطبـوعة

THE PLATES

افرد لهذه الصور حيز خاص من البحث ، فيه صنف المراحل التي اجتازها الفنان حسب أولوية حدوثها في حياته الى ثلاث عشرة مرحلة ، أفراد لكل منها ملخص بسيط ، ثم عَرض لنخبة من لوحات كل مرحلة مع شرح عنها .

١ ــ ماقبل الوحشية
٢ ــ تحرير اللون
٣ ــ رموز متوسطية
٤ ــ سطوح ملونة
٥ ــ الـرقص
٦ ــ جدارية لبارنز فاونديشن
٧ ــ افتتان بالغرابة
٨ ــ أصداء تكعيبية
٩ ــ اللغات الزخرفية
١٠ ــ النـوافذ
١١ ــ منهج غير متردد
١٢ ــ قصاصات الـورق
١٣ ــ مصلى الوردية في ڤينس

ماقبل الوحشية Before Fauvism

ان أقدم أعمال (ماتيس) التي أتت قبل عـام (١٩٠٠) ، كانت لوحات (الطبيعة الصامتة) معبـرة عن اهتمامه بالمصور الفرنسي من القرن الثامن عشر ، جون بابيتيست شاردان Jean Babtiste Chardin

او بالفنانين الفلمنكبين من القرن السابع عشر ، لقد استعمل في السنوات الاولى من هذا القرن ، ضربات فرشاة ظاهرة بوضوح ككتل مبنية كما في لوحة العارية متأثراً ب (سيزان) ، ومنذ عام (١٩٠٣) وما بعد ، استعمل تقنية اللمسات الصغيرة ، المتفرقة من اللون الصافي ، منظمة تبعاً لنظريات (الانطباعيين الجدد) الخاصة ، بالفنان (بول سينياك Paul Signac) ، ونال تصوير النور ، وقد ملأ مواضيع البحـر المتوسط ، اهتماماً عظيماً ، توج في لوحته : (لوكسه Luxe « بذخ و هـدوء وفرح » Calme et Volupté) ، لقد جلبت هذه اللوحة الشهرة لماتيس حين عرضها عـام (١٩٠٤) قبل عام واحد من مقدم (الوحشية) .

شرح اللوحات التي تمثل هذه المرحلة :

رقم (١) طاولة العشاء The Dinner Table

عام ١٨٩٦ ــ ١٨٩٧ ، أول لوحة من اعمال ماتيس أعدت للعرض في الصالون ، وفي نفس العام استطاع أن يرى ولأول مـرة ، مجموعة لوحـات (الانطباعيين) التي وُرثت بوصية الى الدولة الفرنسية من قبل الفنان (غوستاف كيلبوت Gustave Caillebote) .

رقم (٢) طبيعة صامتة بالكتب

Still Life With Books عام ١٨٩٠

يشاهد بجلاء تأثير لوحات شاردان في الطبيعـة الصامتة ، في هذه الأعمال المبكرة .

رقم (٣) لا ديسـرت La Desserte عـام ١٨٩٣
(نسخ من جان داڤيدز دوهيم) نسخ لوحات المعلمين القدامى في المتاحف كانت خطوة أساسية في تمرين المصورين الاكاديمي .

رقم (٤) لوحـة داخـل المنزل وقبعـة طويلـة

Interior With Top Hat عام ١٨٩٦

تغلب الألوان القاتمة على أعمال ماتيس الأولى .

رقم (٥) الأنموذج الذكر : عام ١٩٠٠ ، إن تفاعل ضربات الريشة والبقع اللونية ينقل حساً بالفراغ ، والحجم على طريقة (سيزان) ، لقد اشترى ماتيس، في السنة الماضية ، لوحة سيزان من صالة امبرواز ڤولارد للفن .

رقم (٦) فتاة وشمسية عام (١٩٠٥) : اجتمع ماتيس بالفنان (بول سينياك) عام ١٩٠٤ ، وانصب عمله لفترة وجيزة على اسلوب الانطباعيين الجدد .

رقم (٧) اليابانية (امراة بجانب الماء) عام (١٩٠٥)
مثالاً لسعة انتشار اللوحات اليابانية المطبوعة ،وتأثيرها على الفن الاوروبي .

رقم (٨) بذخ وهـدوء وفرح ١٩٠٤ ــ ١٩٠٥
اخذ العنوان من قصيدة للشاعر (شارل بودلير)، تمثل جو البحر المتوسط وقصة اسطورية ، في هذا العمل الذي اشتراه (سينياك) ، يصقل (ماتيس)

نجربته باستعماله لأسلوب (الانطباعيين) الجدد الذي ما لبث أن انصرف عنه في العام التالي .

٢ ـ تحرير اللون The Liberation of Color

مع تطور الوحشيين في عام (١٩٠٥) غير ماتيس طريقة عمله الفني ، فكانت أبعد من استعمال الألوان الصافية ، وغير المرتبطة بالصبغة اللونية الفعلية للموضوع ، وسخرية للذوق الفني التقليدي ، كما كان أيضاً مهتما بإظهار إمكانيات تكوين اللوحة الكلي بالوسيلة اللونية ، عبر التفاعل من تجاور المساحات اللونية ، كما في « الصورة الشخصية للسيدة (ماتيس) » والمعروفة بـ : (الخط الأخضر) « Green Line » ويظهر نصف الوجه الأصفر متقدماً ، بينما ، يتراجع النصف الآخر باتجاه الخلفية ، وبطريقة مماثلة يندمج اللباس الأحمر ، في الجانب الايسر بالخلفية التي لها نفس اللون ، ومع ذلك يتباين اللباس تبايناً حاداً ، والخلفية الخضراء في الجانب الأيمن ، فبناء اللوحة ذاته يظهر استقلاله عن نظام الطبيعة .

شرح اللوحات التي تمثل هذه المرحلة :

رقم (٩) الصورة الشخصية للسيدة ماتيس (الخط الأخضر) عام ١٩٠٥

تعتبر هذه اللوحة في حريتها اللونية ، إحدى اللوحات التي ترمز الى (الوحشية) .

رقم (١٠) الصورة الشخصية للسيدة ماتيس ، عام ١٩١٣ .

لقد عولج نفس الموضوع ، بعد ذلك بسبع سنوات من لوحة الخط الأخضر ، معالجة أكثر تنظيماً .

رقم (١١) الإمرأة ذات القبعة عام (١٩٠٥) .

إنها أكثر اللوحات المعروضة مفاجاة في عام (١٩٠٥) في صالة الخريف ، لتد ظن البعض أن الألوان مبالغ فيها ، وان المراة موضوع اللوحة ، كانت مومساً . وقد سماها (ليو شتاين) Leo Stein مرة حين اقتناها (شيء براق وقوي) لكنها أبغض تلطيخ لوني شاهدته .

رقم (١٢) البصل القرنفلي اللون عام ١٩٠٦

ماتيس

لقد اشترى الفنان المزهريات في الجزائر في نفس العام ، والتصاميم التي تظهر عليها هي العناصر المتقنة الوحيدة ، وما تبقى خلافاً لها لوحة غاية في التبسيط .

رقم (١٣) البحّار الشاب ، عام (١٩٠٦)

لا يزال تاثير (سيزان) ماثلاً في بنية اللوحة . وفي المحاولة لخلق الفراغ ، والحجم بجذب الانتباه الى ضربات الفرشاة .

رقم (١٤) البحار الشاب عام (١٩٠٦) .

نسخة ثانية للعمل السابق . لقد عولج الموضوع بتسطيح كبير ، وتبدو المساحات الملونة وكأنها مقطوعة ، وضعت إحداها فوق الأخرى ، واصبحت صبغة اللون اكثر تخفيفاً ، تصف أسلوب ماتيس الوحشي .

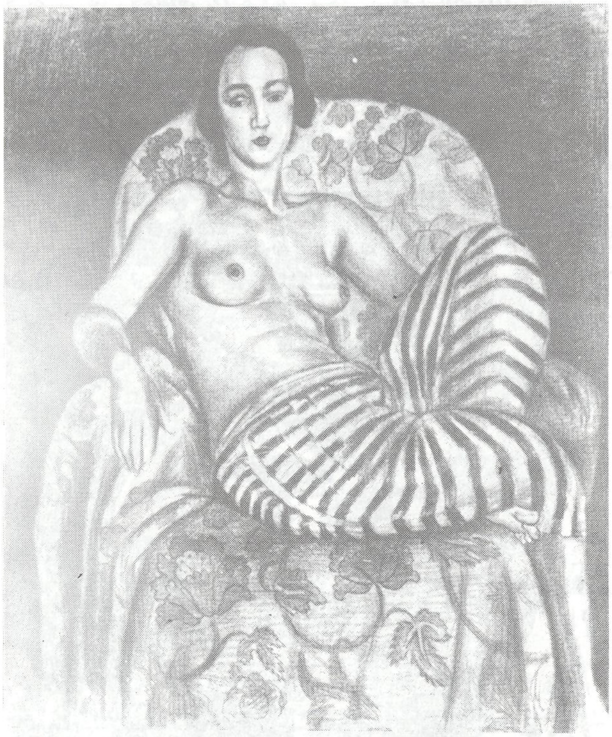
٣ ـ رموز متوسطية Mediterranean Allegories

صوّر ماتيس لوحة [سعادة العيش] في عام (١٩٠٦) ، بألوان دافئة ناعمة ونيرّة متأثراً بلوحات المستحمات لـ (سيزان) بعد أن حولها الى تكوين اكثر شاعرية ، فالموضوع قصة رمزية للعصر الذهبي في اركاديا الضائعة ، ويعود بذلك الى (المدرسة الرمزية) التي قامت بدور هام في بدايات هذا القرن ، واستمرت كخط فكرة اساسي والتي بدات بلوحة بذخ وهدوء وفرح (شكل رقم ٨) . ويعود موضوع المستحمات الى الظهور في نسختي لوحة بذخ (شكل رقم ١٨ و ١٩) ، وفي لوحات عام ١٩٠٨ و ١٩٠٩ الثلاث (شكل رقم ١٥ و ١٧) . وذلك يمثل طريقة ما زالت اكثر تبسيطا كنتيجة لـ « صفاء الوسيلة Purity of means » التي أحضرها ماتيس معه ليضيفها الى التجربة الوحشية .

شروح اللوحات التي تمثل هذه المرحلة

رقم (١٥ ـ ١٧) لعبة (الكرات) عام ١٩٠٨ . « المستحمون والسلحفاة » عام ١٩٠٨ .

و « الحورية وساتير » عام ١٩٠٨ ـ ١٩٠٩ . الغى ماتيس ، في اللوحات الصغيرات الثلاث ، لون الوحشيين المهتز واضعاً مكانه لمسات اكثر تسطيحا وبألوان مخففة .



ماتيس

ماتيس

رقم (١٨) لو (لوكسه Le Luxe (النسخة الاولى)

عام ١٩٠٧ ، هي احدى أولى تجارب ماتيس ، بحجم كبير ملائم للوحات الجدارية ، ويبدو تأثير الفنان الرمزي (بيير بوفيس شافان) واضحاً على الموضوع ، والشخوص ، وقد عبرّ عن الأخيرة بلون يكاد يكون شفافاً ، إلا انه لا يزال منفذاً بالاسلوب الوحشي .

رقم (١٩) Le Luxe (النسخة الثانية) عام ١٩٠٧ – ١٩٠٨ . ويبدو التكوين في هذه اللوحة الثانية زخرفيا جداريا تلقى معالجة ملائمة بوضع المساحات العريضة ، واللون المسطح ، وبخطوط متينة الرسم تنظم المساحات اللونية .

٤ – السُطوح الملوّنة Colores Surfaces

بعد أن اشترى ماتيس منسوجات ، وسيراميك أثناء رحلته الى الجزائر في عام (١٩٠٦) غدا يهتم أكثر فأكثر بالنماذج الزخرفية ، كتلك المستعملة في طباعة النسيج ، وفي صنع البسط ، والسجاد ، والمطرزات ، وورق الجدران ، وفي مواد التنجيد ، فلقد جذبته (الرسوم الزخرفية) لهذه المصار ، لأنها تميزت بالتسطيح والتكرار ، ولم يرسم (ماتيس) هذه النماذج ببساطة ، بل قام فعلياً بتضمينها في اللوحة ، كمرشد لسطح منظم ، بجعلها متساوية بالأهمية مع المواضيع ذات الأبعاد الثلاثة ، ومع الشخوص المرسومة ، فلوحة (السجاجيد الحمر) لعام (١٩٠٦) (والتي لم تنتج) ، كانت أول لوحة طبق فيها المعايير التي سبق ذكرها . ولكنه في لوحة تآلف بالأحمر (الدسرت) (شكل رقم ٢٠) .

إعادة تجريدية للوحة « طاولة العشاء » المصورة بين عامي (١٨٩٦) و (١٨٩٧) ، وبهذه الملامح الزخرفية ، أرسى فنه دعائمه التأسيسية كاملة .

شرح اللوحات التي تمثل هذه المرحلة

رقم (٢٠) تآلف بالأحمر (الدسرت) المصورة عام ١٩٠٨ .

نفذ هذا العمل أولاً بدرجات لونية من الأخضر ، ومن ثم بالأزرق ، وأعيد تصويره أخيراً بالأحمر ، إن عناصر الزهور في قماش دو جوي ، الذي يشكل غطاء الطاولة والحائط أعطوا نفس الاهتمام مع المرآة والفاكهة ، والمزهريات ، وانيتا العصير ، والمنظر الطبيعي .

رقم (٢١ – ٢٢) منظر داخلي مع الباذنجان

صُورت هذه اللوحة (في البداية بالألوان المائية ثم صُورت أخيراً على قماش) ، كلا اللوحتين تم إنجازهما في عام (١٩١١) ، وبوضع ماتيس للمساحات المسطحة ، كوّن هذه اللوحة لتكون تصميما يوضع على الستائر ، ويظهر وضوح هذا المقصد على نحو خاص في مرحلة التصوير المائي التحضيرية ، حيث يظهر الإطار المحيط بأطراف اللوحة ، والذي ازيل في النسخة الأخيرة ، أما المستطيل في منتصف اللوحة فهو ما يوضع على عباءات النسوة الاسبانيات ، وبعض من نسوة أمريكا الجنوبية .

رقم (٢٣) طبيعة صامتة مع نبات إبرت الراعي (الجيرانيوم) عام (١٩١٠) :

إن المعالجة الزخرفية على النسيج الأزرق تتباين مع الشخصية الأكثر تقليدية لنبات إبرة الراعي الموضوعة على الطاولة ، مع ما يحيطها من خلفية المكان .

رقم (٢٤) اسرة الفنان عام ١٩١١ :

إن الحيز الموجود ضمن الغرفة هو سطح بعثت فيه الحياة بسجادات زخرفتها عربية ، وزخارف المقاعد المنجدة ، ولم تكن ابنة الفنان (مارغريت) ذات الثوب الأسود ، وولداه جان وبيير ، وأمراته سوى أعمدة لونية تنظم التكوين .

٥ – الرقص

اشترى (سيرجي شتشوكين) جامع اللوحات روسي لوحة (الإنسجام بالأحمر) من ماتيس عام (١٩٠٨) وأوصى الفنان على تصوير جدارتين زخرفيتين ليضعهما على جدار الدرج في منزله في (موسكو) للعام القادم .

لقد أخذ الفنان نقطة انطلاق عالم أركاديا بلوحته (شرف العيش) مستعملا لغة الزخرفة ، ولغة الجداريات الموجودتين في لوحته : ونفذ (ماتيس) لوحة الموسيقى (شكل ٢٥) ولوحة (الرقص) بأكبر اقتصاد للوسيلة : وبوضعه للونين الأزرق والأخضر ليشكلا خلفية ، وأحمر الفيرميليون المشبع ، ليكون

لون الشخوص شكلت المجموعة بأكملها سمفونية لونية عظيمة ، ولوحة « وحدة الرقص وبفن رقص البالية » الذي ابدعه (فاسلاف نيجينسكي) لباليه (إغور ستراڤينسكي) طقوس الربيع عام (١٩١٣) أظهرت أن توحد اللون والشكل هما الأكثر أهمية في اللوحة ، اللذان لم يسبق أن تحققا قبلا بمثل هذا النجاح في تصوير (ماتيس) .

رقم (٢٥ – ٢٧) الموسيقى في عام ١٩١٠ ، (الرقص ٢) في عام ١٩١٠ ؛ الرقص (١) في عام ١٩٠٠ .

وبينما وضعت الشخوص الثابتة في لوحة الموسيقى كعلامات موسيقية على المدرج . فالشخوص في لوحة (الرقص ٢) تتحرك بهياج إيقاعي ، تضغط على أطراف اللوحة بدوران حلزوني ، ولم تكن هذه المحاولة جريئة وحسب بل أقلقت (شتشوكين) لأنه تخوف من أن تكون الأشكال العارية غير صالحة للديكور .

٦ – جدارية لبارنز فاونديشن
Mural for Barnes Foundation

اصبح (ماتيس) مرة أخرى مهتماً في موضوع الرقص ، عندما كلّفه الدكتور (البرت س. بارنز) في عام (١٩٣٠) ليزخرف ثلاث قمريات فوق شبابيك إحدى صالات عرض (بارنز ڤاونديشن في ميريون) في بنسلڤانيا ، فقد سبق لبارنز أن اشترى (لوحة سعادة العيش) من (ليبو شتاين) ، وكان مهتماً كثيراً في تصوير (ماتيس) حثيثاً لثلاثة أعوام مستعملاً احياناً قصاصات الورق الملون ، كدراسات للتكوين ، اما العمل النهائي فكان تآلف بين اللون القرنفلي والازرق ، ورمادي اللؤلؤ على خلفية سوداء ، لقد اشتغل ماتيس اللوحات بالمقياس الكامل ، كما يعمل مصور الفريسك ، دون أن ينقل التصميم من شكله الصغير إلى الشكل الحقيقي على شبكة (المربعات) ، ويوضح قيامه بذلك بقوله : [الانسان وبيده الضوء الكشاف الذي يتبع طائرة في عظمة اتساع السماء ، لا يجتاز الفضاء في نفس الطريقة التي يقوم بها طيار] .

شرح اللوحات التي تمثل هذه المرحلة

رقم (٢٨) الرقص ، في عام (١٩٣٨) ، وبعد ثماني سنوات من تكليف (بارنز) قام ماتيس بالعودة الى نفس الموضوع في حجم صغير ،بقصاصات ورقية ملونة، والوان غواش .

رقم (٢٩) الرقص (دراسة بالالوان الزيتية) في عام (١٩٣٠) تختلف في هذه الدراسة الاعدادية ، والمكلف بها من (بارنز) الألوان والتكوين عن تلك التي اختارها فعلا في تنفيذ النسخة الاولى .

رقم (٣٠) الرقص (النسخة الاولى) في عام (١٩٣١ – ١٩٣٢) لقد وقع خطأ في قياس المساحة التي ستوضع فيها اللوحة ، أجبرت (ماتيس) لأن يرمي باكورة محاولاته ، ويبدأ ثانية ، وهذه هي النسخة الاولى المرفوضة ، والتي تختلف عن التي رُكبت في (بارنز فاونديشن) في ترتيب الشخوص ، ولكنها من جهة ثانية تشبه النسخ الأخرى .

٧ – افتتان بالغرابة

باتباعه للتقليد الراسخ في التصوير الفرنسي ، وبعودته الى (اوجين دو لاكروا) ، و (جان أوغيست دومنيك انفرز) ، كان ماتيس حساساً الى التأثيرات الغريبة ، وبعد سفره الى الجزائر عام (١٩٠٦) ، حيث أمضى عدة شهور في بداية عام (٩١٢) في مراكش ، وعاد الى هناك في شتاء عامي (١٩١٢ – ١٩١٣) . وكان نتاج هذه الرحلات المراكشية مجموعة من اللوحات مع معالجة نيرة للون ، وتوافقات مبسطة .

وفيما بعد ، وأثناء مكوثه في (نيس) في الفترة ما بين، استلهمت تذكراته الجواري والتي مثلت النساء في لبوس خيالي ضمن مناخي الحسية ، والتزيين الزخرفي .

شرح اللوحات التي تمثل هذه المرحلة

رقم (٣١) المقهى المراكشي عام (١٩١٢–١٩١٣) :

هذا الاستعجال المألوف ، والموضوع المليء باللون، في هذه المناسبة ، يغرق في خلفية انيقة خضراء باهتة، حيث تطفو الشخوص في حيز تزييني مائع .

رقم ٣٢ رجل من العامة واقف عام (١٩١٣) :

ومرة أخرى ، كما في الصورة الشخصية لمدام ماتيس (ذات الخط الأخضر) ، يقسم المصور خلفية اللوحة قسمين من المتدرجات اللونية المتناسقة ليظهر الوان الشخص المصوّر ، ولكنه هنا قدّم نتيجة أكثر تسطيحاً .

رقم ٣٣ على المصطبة عام (١٩١٢ – ١٩١٣) :

الخف (الشحاطة) ، والثوب المطبَّع ، ونبرة السمك الذهبي ، والتناسق الناعم للون الأصفر الشاحب ، والأزرق ، والتوركواز في الخلفية .

رقم (٣٤) بوابة الكشاح عام (١٩١٢ ـ ١٩١٣) :

يغمر نور بعد الظهر الأزرق كامل اللوحة ، موحداً ما بين خارج المكان ، وداخله ، ومذيباً الأشكال المعمارية الى شفافيات .

رقم ٣٥ ـ ٣٧ محظية بسروال احمر عام (١٩٢١) محظية بسروال رمادي ؛ المحظية ذات الأذرع المرفوعة عام (١٩٢٣) .

والمراة النموذج التي مثلت وضعيات معظم هذه المحظيات التي أثارت أسطورة المراة كموضوع للرغبة دون تبعات ، أو عواقب .

٨ ـ أصداء تكعيبية Cubist Echoes :

منذ عام (١٩١٢) وما بعد ، انتصرت التكعيبية على الساحة الفنية الفرنسية ، وعلى الرغم من علاقته بـ (بيكاسو) الذي كان قد التقى به لسنين في بيت الكاتب الأمريكي (غيرترود شتاين) ، فقد كان تصوير (ماتيس) من قبل ثابتاً ؛ له أسلوب مستقل حافظ عليه حتى نهاية حياته ، وبالتالي ، فعمله كان مغلقاً أمام تجديدات [التكعيبيين] حسب اسلوب تمثيلهم الذي كانوا يعتبرونه ، وعلى أية حال ، فربما ، وتبعا لاتصالاته بـ [جوان غري] في (كوليئور) ، و (تولوز) في عام (١٩١٤) ، إذ أن هناك مجموعة من اللوحات مؤرخة بين تلك السنة وبين عام (١٩١٦) تسهم بميل ما الى تبسيط الشخص الى رموز هندسية ، ويمكن فهمها كعودة الى تأثير سيزان لكي نجيب على التحدي الجديد الذي وضعته (التكعيبية) ؛ ولكن (ماتيس) الغى حالاً هذا الممر ، وعلى أية حال فالظاهر عن صلته بالتكعيبية ، هو أكثر من الواقع الفعلي ، ولهذا بقي ماتيس مخلصاً لنظريته في التصوير .

شرح اللوحات التي تعود لهذه المرحلة

رقم ٣٨ المراكشيين عام ١٩١٥ ـ ١٩١٦ .

يعكس هذا الموضوع رحلة (ماتيس) الى المغرب في عام (١٩١٢ ـ ١٩١٣) . ومعالجة الشخوص

ماتيس

ماتيس

معالجة هندسية ، هي الفارق الوحيد ، بينها وبين أعمال تلك السنين .

رقم ٣٩ درس البيانو عام ١٩١٦ :

ولربما كان هذا العمل يقترب من (التكعيبية ، على الرغم من تفاعل السطوح الملونة ، وهي الطريقة الغالبة ، ولم يكن الفراغ أبداً تكعيبياً .

رقم ٤٠ المستحمون قرب النهر في عام (١٩٠٩ ـ ١٩١٦) :

إن الشخوص متأثرة بأعمال سيزان الأخيرة ، في تصويره للوحات المستحمات، وقد اشترى (ماتيس)، إحدى هذه اللوحات ، في بداية عمله الفني ، من تاجر اللوحات امبرواز ڤوالارد .

رقم ٤١ شباك فرنسي في كوليئور في عام (١٩١٤):

صورت بعد مغادرته لباريس في بداية الحرب العالمية الأولى ، وقد قرّب هذا العمل ماتيس من الفن التجريدي ، وافتتح حقبة تظهر فيها بكثرة سطوح سوداء عريضة كخلفية للوحة .

رقم ٤٢ الستارة الصفراء في عام ١٩١٥ ا

إن نقص ثبات الخطوط في هذه اللوحة يدعو قصداً الى تشويش بين الشكل والخلفية ، ويلفت الانتباه بدلا من ذلك الى نظرية ماتيس عن التصوير ، وتناسق الألـوان .

٩ ـ اللغات الزخرفية Decorative Languages :

خلال العقد الثاني من القرن ، وعلى الرغم من متابعته لتبسيط الشكل ، كان (ماتيس) مستمراً في أنتاج لوحات تزيينية، وحسية مصورة على الحامل: أعمال مثل [سلة البرتقالات] لعام (١٩١٢) . وعزز اهتمامه في القماش المطبع . كما في لوحة (المرسم الأحمر) لعام (١٩١١) ، لقد استعمل ماتيس وتراً واحداً ، في تنغيم الألوان الحمراء لينظم السطح بأكمله، فاللوحـات المعلقة في مرسمه مثل البحار الشاب بزخ ، هي في طباق مع عظمة كل هذا الانسجام المشمول باللون الأحمر ، إنها مندمجة في البنية العامة للوحة ، لتصبح نموذجاً زخرفيا .

ماتيس

ماتيس

شرح اللوحات التي تمثل هذه المرحلة

رقم ٤٣ المرسم الأحمر The Red Studlio : في عام (١٩١١) .

لقد مكث (ماتيس) في بيته الجديد ، والمرسم الملحق به في (إسّي ليه مولينو) في ضاحية (باريس) منذ سنوات قليلة عندما تحسنت حالته المادية ، وفي عام (١٩٠٩) سبق له وعالج موضوع اللوحة ضمن لوحة الطبيعة الصامتة مع رقصة (لم تنتج) ، وفي نفس الأسلوب الذي يتبعه المؤلف الموسيقي ، الذي يمكن ان يدخل نغمة لغيره ضمن قطعته الموسيقية .

رقم ٤٤ سلة البرتقالات عام (١٩١٢) :

صُورت خلال اقامته في مراكش . اقتنى هذه اللوحة فيما بعد بيكاسو .

رقم ٤٥ المرأة ذات العمامة عام (١٩١٧) :

صُورت في مدينة نيس . إن الأناقة في نعومة الألوان الهادئة تضع هذه اللوحة في منتصف الطريق بين اللوحات ذات الموضوع المغربي ، وبين تلك التي تأثرت بنور البحر المتوسط .

رقم ٤٦ لوريت وفنجان القهوة عام (١٩١٧) :

كانت لوريت انموذجاً من أصل ايطالي ، تعامل معها ماتيس حينما كان في نيس ، هناك نسخة أخرى من هذه اللوحة حيث تظهر الأنموذج بطولها الكامل ، وقد تجمعت تنورتها حول فخذيها متمثلة الضعف الحسي الشهواني لدى جاريات العقد القادم .

١٠ ـ النوافذ :

لقد أظهر (ماتيس) منذ بداية عمله الفني تقريباً تفضيلاً مفرداً للنافذة كموضوع للوحاته ، فعدد كبير من لوحاته الداخلية تشتمل على مناظر عبر النوافذ ، والشرفات ، أو الأبواب ، التي سمحت له أن يتناول مختلف صنوف الضوء ، إنها تظهر العمق الفراغي (وكأنه يرى من نافذة) وقد ترجم الى مستوى مسطح (وكأنه حائط) : أي ترجم هذا العمق الفراغي الى لوحة ببعدين ، ولدى سؤاله عن أصل تفضيله للنافذة كموضوع ، أجاب ماتيس : [إنها تأتي ، ربما ، من الحقيقة : بأن (الفراغ) بالنسبة لي ، انسجام واحد من الأفق وحتى داخل مشغلي ، وان القارب الذي يتخطى موجود في نفس الحيز ؛ كالمواضيع المألوفة حولي ، ولا يخلق الحائط والنافذة عالمين مختلفين] .

لقد فهم ماتيس (الحيز التصويري) كامتداد واسع شامل يحوي الاثنين معاً : المشاهد والفنان ، وهذه حقيقية في فن التصوير على الحامل ، وفي الألواح الزخرفية الكبيرة .

شرح اللوحات التي تمثل هذه المرحلة

رقم ٤٧ في الداخل مع ستارة مصرية :

انتجت اللوحة في عام (١٩٤٨) . شجرة النخيل المشاهدة عبر النافذة تصبح عنصراً زخرفياً مسطحاً ، كصدى للستارة التي على يمين الصورة .

رقم ٤٨ مشهد داخلي أحمر كبير عام (١٩٤٨) :

توافق لوني مفرد ينظم كامل السطح ، كما في لوحة المرسم الأحمر (شكل ٤٣) ، فاللوحة التي على الحائط ، والمساحة المشاهدة عبر الباب تستقبل نفس معالجة التسطيح .

رقم ٤٩ النافذة المفتوحة عام (١٩٠٥) :

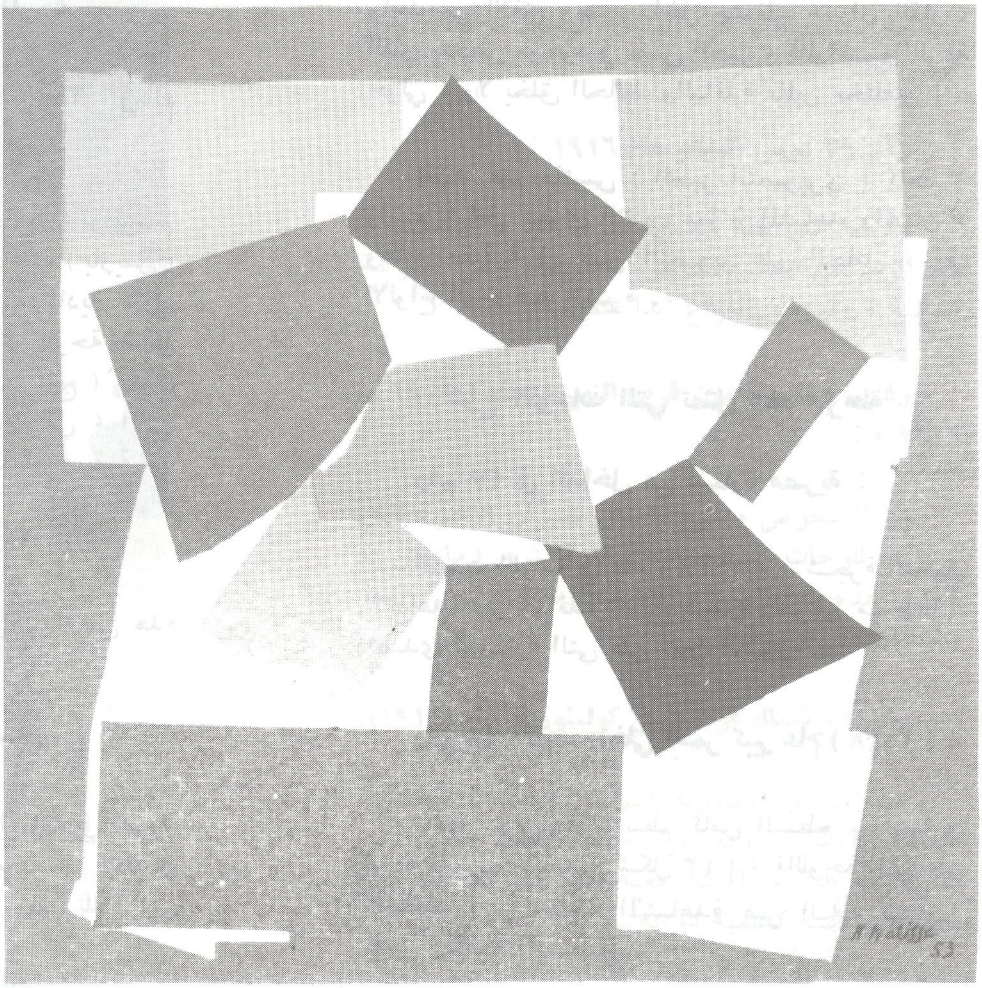
هذه هي اللوحة الأولى التي يتخذ فيها (ماتيس) النافذة موضوعاً للتصوير ، وتكاد تكون عرضاً متكامل الحيز الداخلي والخارجي .

رقم ٥٠ مشهد داخلي وكمان بين عام (١٩١٧ ـ ١٩١٨) :

إن عتامة ألوان الداخل وقتامتها تغاير اضاءة ما وراء مصراع الشباك ، فوضع مصراع النافذة والكمان بزوايا حادة بالنسبة لسطح اللوحة ، يخلق شداً بين العمق الفضائي ، والمساحات المسطحة من الأسود .

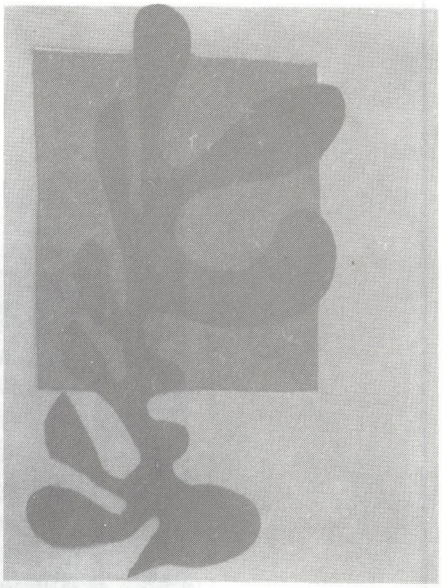
رقم ٥١ مشهد داخلي وصورة ضوئية عام (١٩٢٤) :

إن اللعب بالمساحات مشاهد عبر مساحات أخرى



ماتيس

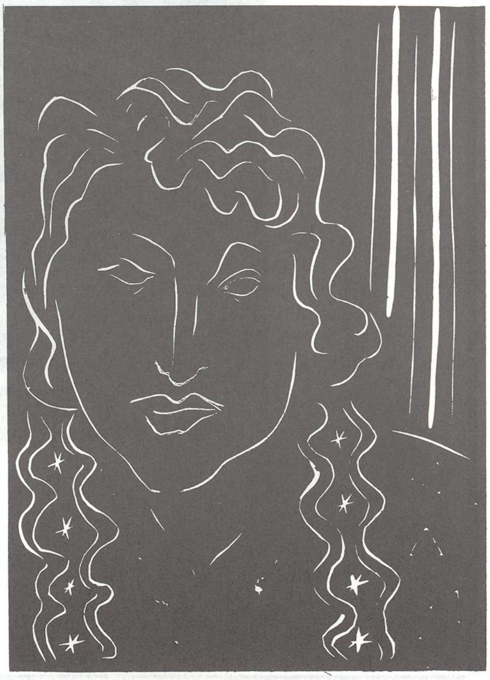
ماتيس



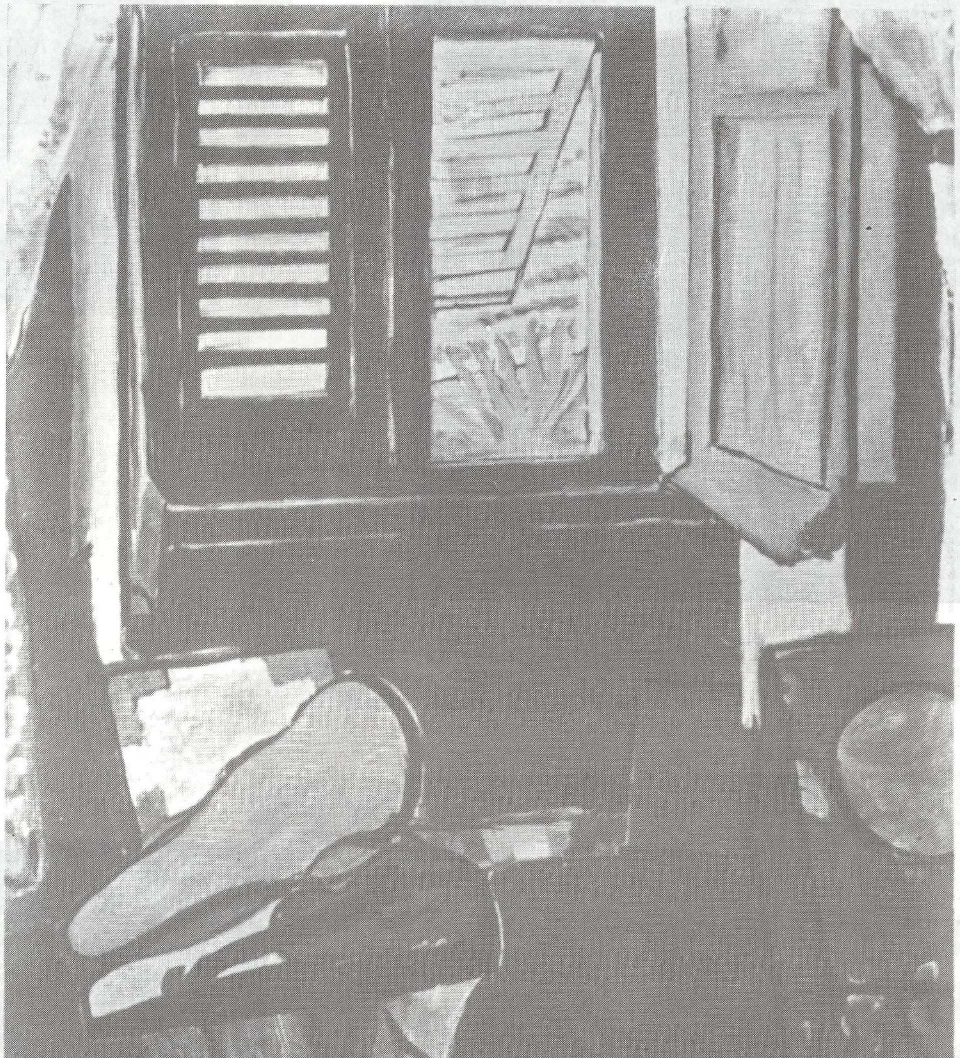
ماتيس

ماتيس

ماتيس ماتيس



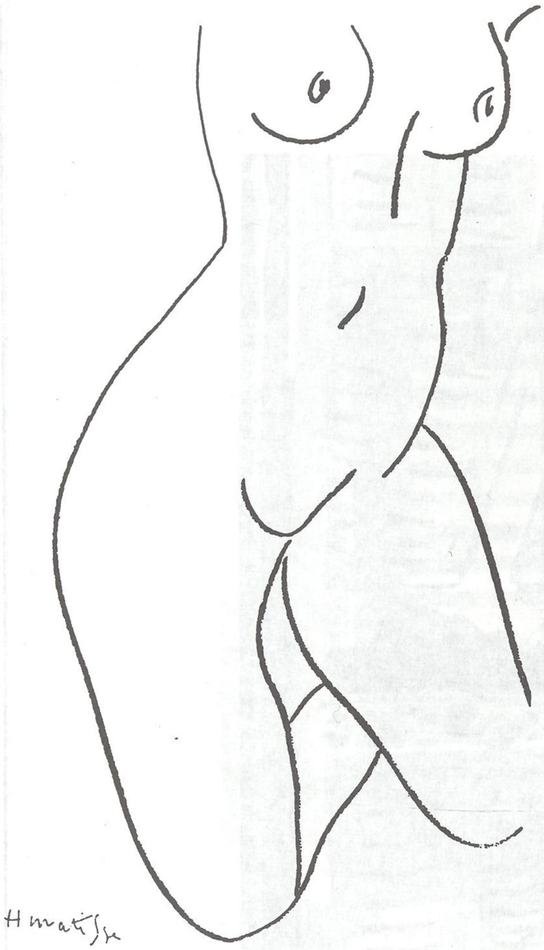
ماتيس



ماتيس

ماتيس

ماتيس



ماتيس

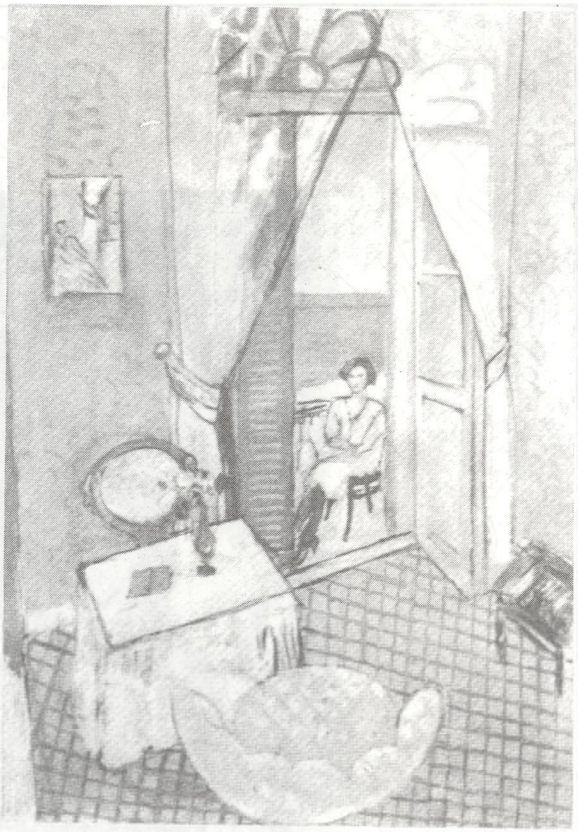
نفذت بالاستعانة بنماذج تزيينية مختلفة (مثل التعليق على الطريقة الهندية ، وشرشف الطاولة ، وورق الجدران)، كل منها يؤكد على مساحة مغايرة للأخرى؛ وظهور رأس الفنان في الخلفية يقدم عنصر غموض .

إذ لا نعلم فيما اذا كانت صورته منعكسة في مرآة، أو ان الفنان موجود في مسافة،ما وراء الستارة المدلاة.

١١ – منهج غير متردد :

بطـول عام (١٩٠٧) كـانت خططه العظيمة ، واهتمامات (ماتيس) المهنية قد سبق ظهورها ، وإذ وصل الى النضج الفني ، تابع اكتشافه مطيلاً الدرب الذي اختاره منذ البداية ، مما أضفى على عمله استقراراً داخلياً ، على الرغم من تعدد الأساليب والمحاولات التي طورها عبر عقود، وبقي متعهداً بالتأكيد على الصيغة الزخرفية ؛ والى فكرة اللوحة كربط منسجم بين سطحين ملونين ؛ والى أسلوب تصويري ، وفي آن معاً حسي ، وباطني ، وبدأ في العشرينات ، حيث نرى ظهوراً ثانياً منتظماً ، لاهتمامه في السطوح الزخرفية (شكل ٥٤) ، وذوقه في اختيار المواضيع الاسطورية (شكل ٥٥ و ٦٣) . وطريقته الفريدة بإدخال النماذج الزخرفية في اللوحة من النسيج ، والمطرزات والأشياء المطبوعة (شكل ٥٦ – ٥٨) .

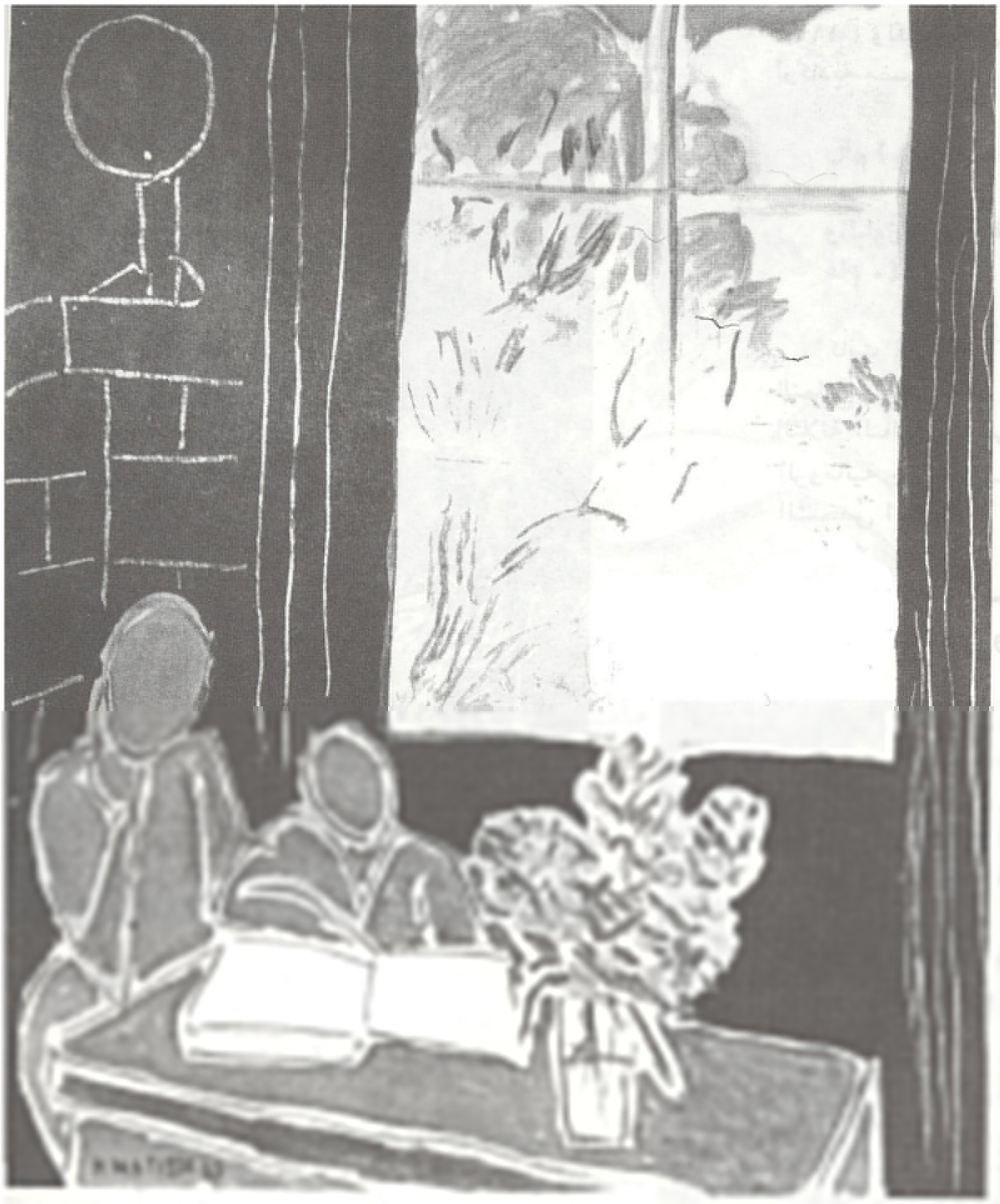
ماتيس



ماتيس

ماتيس

ماتيس



ماتيس

وتتألق كل هـذه العناصر بديمومة روح التجربة التعمق في التأليف ، والتبسيط ، اللذين كانا المفهومين العظيمين اللذين منحا الاستمرار لعمله .

شرح اللوحـات التي تمثل هذه المرحلة

رقم (٥٢) راقصة الباليه The Ballerina عام ٢٩٢٧ :

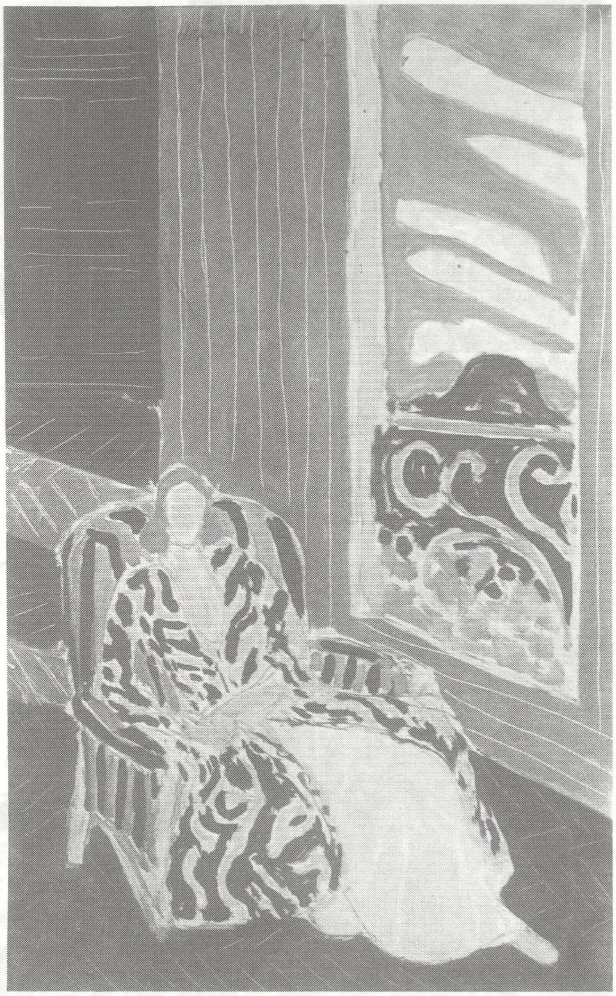
ضمن هذه اللوحة ذات الألوان الهادئة ، والمساحات الزرقاء ، والسوداء اللواتي لأطرن الشخص ، يخلق ساحة مسطحة تناقض الأبعاد الثلاثة التي تقترحها الأرض والكرسي .

رقم (٥٢) امرأة بحجـاب عام ١٩٢٧ :

يجد قسل المخطات هنا ، موضوعا أكثر شمولاً وفيما مخططاً لـه .

رقم (٥١) نافذة كبيرة مستقلية (النافذة الفرنسية) عام (١٩٢٥) :

جلست ليديا ديليكتورسكايا ، أمينة سره ،



ماتيس

وصديقته الحميمة ، ونموذجه آنذاك ، من أجل هذه اللوحة ، التي استرجعت نصبية الشخص والتي أول ما شوهدت في ألواح عام (١٩١٠ التزيينية) وإن تكن أصفر حجماً .

لقد عولجت نسب الشخص وحُرّفت لتتلاءم مع الإطار ، بينما بُسِّطت الخلفية قدر الإمكان ، أما أداء الحجوم فقد أسلب الى حد يقتصر فيه التعبير عنها بنواظم أشكال السطوح .

رقم (٥٥) حورية في الغابة (لافيرو) عام ١٩٣٥ – ١٩٤٢ :

أعيد العمل بها لعدة سنين ، وهذه اللوحة تتابع الموضوعات الرعوية ، وعالم الأساطير الذي استهل بها اللوحات ، بعد الهدوء والشهوة لعام [١٩٠٤ – ١٩٠٥] (شكل ٨) وسعادة العيش لعام (١٩٠٥ – ١٩٠٦) ولكنها تمثل نظرة أكثر جدية من (خيالات اركادية مضيئة) في أيام شباب ماتيس .

رقم (٥٦ – ٥٨ – البلوزة الزرقاء عام ١٩٣٦ ؛

والبلوزة والكنبة عام ١٩٣٦ ؛ والبلوزة الرومانية عام ١٩٤٠ :

كانت المعالجة أكثر تنظيماً ، من أي وقت مضى للنماذج التزيينية ، والتي أحسن عرضها في اللوحات الثلاثة التالية ، وعلى الخصوص ، في لوحة البلوزة الرومانية حيث يمتد تركيب الخطوط المبسطة الى الشخص أيضاً .

رقم (٥٩) المرأة ذات اللباس الأزرق (الثوب الأزرق الطويل ونبتة الميموزا) عام (١٩٣٧) :

تأثر (ماتيس) في تنفيذ هذه اللوحة بلوحة الشخصية لـ مدام مواتنسييه التي صورها الفنان (أنغز Ingres) وخلق غنى بصرياً بوسائل بسيطة ، فالخلفية مؤلفة من الشبكاب ، كما في لوحة عارية كبيرة مستلقية (العارية القرنفلية) ، (شكل ٥٤) .

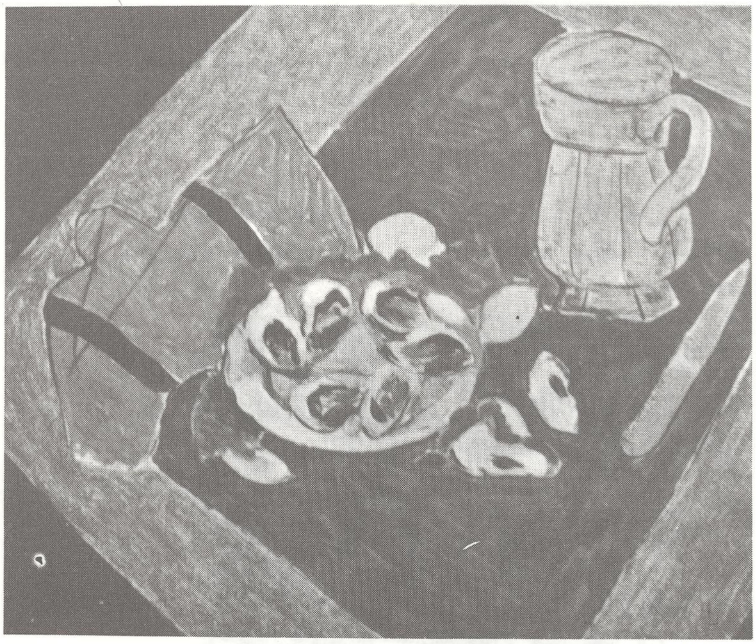
رقم (٦٠) قارئة على خلفية سوداء (الطاولة ذات اللون القرنفلي) عام (١٩٣٩) :

لقد أبرز ماتيس في هذه السنوات ، حميمية المودة في لوحاته التي صورها داخل المنزل ، وتصبح أولية معالجة السطح صريحة جداً ، على الرغم من وجود مركبات فراغية في هذا المشهد ، حيث ينعكس شكل النموذج الجالسة في المرآة التي وراءها .

رقم (٦١ – ٦٢) طبيعة صامتة لصدفة بحرية ولإبريق قهوة عام (١٩٤١) :

طبيعة صامتة مع صدفة بحرية ، على أرضية من الرخام الأسود ، عام (١٩٤٠) ، لقد قاد تبسيط الموضوع الى تقنية قصاصات الورق ، والبرهان على ذلك ، الطبيعة الصامتة هذه . صُوِّت أولاً بالألوان الزيتية بأسلوب تقليدي ، واعيدت بعد عام بالوسائل الجديدة ، وفي اللوحتين قام بأساليب مختلفة ليقيم علاقة بين الانسان والخلفية .

ماتيس



ماتيس

رقم (٦٣) جوبيتر و ليدا عام (١٩٤٤ ـ ١٩٤٥) :

كلّف دبلوماسي ارجنتيني الفنان أن يصوّر له هذا العمل من أجل باب يصل بين غرفة النوم والحمام ، هو واحد من دخول آخر غزوات ماتيس لعالم الأساطير ، مع أن الموضوع ، مبدئياً وجب أن يكون الإله (ساتير) ينظر الى حورية نائمة ، لقد جردت هذه اللوحة بنسخة مبهمة لاغتصاب (جوبيتر) لـ ليدا في شكل أوزة .

١٢ ـ قصاصات الورق :

وسمت سنو ماتيس الخمس عشرة الأخيرة ، باستمرار المشاكل الصحية ، وتفاقمت ، بلا شك ، بنتائج الحرب العالمية الثانية ، وبالاحتلال الألماني ، الذي خلاله سجنت زوجته : وابنته لعدة أشهر وبالرغم من هذه العوائق لم يتداع عمله الفني ، بل تقوى بإضافة تقنية جديدة لعبت دوراً رئيسياً في آخر مرحلة من عمله ، فصحائف الورق التي تلوّن بالغواش ثم تقطع وتلصق على دعامه ، تمكن ماتيس من الرسم بالمقص ، ويصل الى غايته بالتسطيح ، والى أسلوب تصويري مخطط له ، لقد استعمل سابقاً قصاصات الورق ليهيىء لوحة الرقص لـ (بارنز فاونديشن) في عام (١٩٣٠) ، لكنه لم يبدأ اللوحات التوضيحية إلا بعد عام (١٩٤٣) لكتاب الجاز (شكل ٦٤ ـ ٦٩) ، ونشر عام (١٩٤٧) . إذ أصبحت هذه التقنية ، سائدة في إبداع الأعمال الأصلية ، إنها تظهر أن (ماتيس)

بقي وفياً لبديهية (موريس دونيس) الذي اكد بأن اللوحة ، حتى ولو كانت امام الموضوع الذي تمثله ، كانت قبل كل شيء [سطحاً منبسطاً مغطى بألوان رتبت في نظام معين] .

ماتيس

شرح اللوحات التي تمثل هذه المرحلة

رقم (٦٤ ــ ٦٩) لوحات إيضاحية للجاز نشرت (عام ١٩٤٧) :

حصان ، وخيال ، ومهرج عام (١٩٤٧) ؛ دفن پيرو عام (١٩٤٣) البحيرة عام (١٩٤٤) ؛ راعئ البقر عام (١٩٤٣ ــ ١٩٤٤) ؛ إكاروس عام (١٩٤٣) ؛ القدر عام (١٩٤٣ ــ ١٩٤٦) .

تعود لوحات كتاب الجاز الإيضاحية الى موضوعات صالحة للسيرك أو لموضوعات خيالية ، أثرت على المواضيع ، وعلى تكوين قصاصات الورق التي نفذت منذ ذلك التاريخ وفيما بعد ، والحرب العالمية الثانية دخلت بنعومة ، تحت بعض اللوحات ؛ مثل (إيكاروس) التي تقترح ، بأن إيكاروس الطائر أسقط بنار العدو .

رقم (٧٠ ــ ٧١) جزر المحيط الهادي ، السماء ، عام ١٩٤٦ ؛ بولينيزيا ، البحر عام ١٩٤٦ ،

ماتيس

مثال للاستعمالات التزيينية ، لقصاصات الورق ، الأول هو كتان مزخرف من أجل اشلي لندن ، والثاني من اجل مشغل (بوڤيه) ، استلهم كلاهما من المواضيع المائية والبحرية ، وهما فاكهة رحلة (ماتيس) الى هايتي لست عشرة سنة خلت ، وقد سبق أن أجرى عرضاً في التصوير الايضاحي لكتاب الجاز باسم (البحيرة) ، (رقم ٦٦) .

رقم (٧٢) زولما عام ١٩٥٠ :

إن هذه اللوحة فريدة بين أعمال ماتيس التجريدية ولوحات قصاصات الورق الزخرفية ، في تصوير شخص كبير الحجم ، وهو الخلف المباشر للشخصية المركزية في لوليكسيه Le Lcxe (رقم ١٨ و ١٩) ، أما الخلفية فمكونة ، من مسطحات من الألوان المتممة ، وقسم الشخص الى نصفين (كشريط عريض) من اللون البرتغالي ، ليبرز اللون الأزرق المحيط به ، يعيد الى الذهن لوحة رمزية أخرى للعديد من السنين الخالية

للصورة الشخصية لمدام (ماتيس) ، (الخط الأخضر) (رقم ٩) تشير مرة ثانية للوحدة المبطنة لعمل (ماتيس) .

رقم (٧٣ ـ ٧٥) حيوانات البحر عام (١٩٤٩ ـ ١٩٥١) ؛ والأسكيمو عام (١٩٤١) :

وتأسلبت العناصر النباتية ، والبحرية لأغراض تزيينية سادت في هذه الحقبة مقللة من ملامح الشخصية في اللوحة الى حدها الأقصى ، واستعملت العناصر نفسها في زجاج نوافذ كنيسة الوردية المعشق في فينس Vence .

رقم (٧٦) حزن الملك عام ١٩٥٢

لعله اكبر عمل تشخصي

كبير الحجم في حياة ماتيس .

رقم (٧٧) النحل عام ١٩٤٨

إن اهتمام (ماتيس) بايقاعات النور ، ومتابعته للون بأعمال كبيرة الحجم ، تعود الى بعض المصورين الأمريكيين لهذه الحقبة ، من أمثال (بارنيت نيومان) Barnett Newman أو فيما بعد (فرانك ستيلا) Frank Stella .

(رقم ٧٨ ـ ٨١) ذكرى محيطية عام ١٩٥٢ ؛ والشعر المتهدل عام ١٩٥٢ ؛ بركة السباحة (تفاصيل) عام ١٩٥٢ :

آخر أعمال (ماتيس) من القصاصات الورقية ، انجز فيها حرية الشكل واللون دون أن يكون له نظير في عمل سابق ، فالجرأة في أعماله الأخيرة ، آتية من يدي رجل كهل ، قلما استطاع الخروج من فراشه ، يشهد على استمرارية نشاط مخيلة ماتيس .

١٣ ـ مصلى الوردية في فينس

حين أوشكت نهاية حياته ، دعي لتزين كنيسة صغيرة (مصلى للراهبات الدومينيكيان في فينس ، في جنوب فرنسا ، وقد لبى التكليف بالعمل رغبة منه بأن يخلق عملا تزينياً طموحاً يرى كوحدة كما في أسلوب مصوري الفريسك ، الايطاليين العظام في القرنين الرابع عشر ، والخامس عشر ـ وعلى الاخص (جيوتو) الذي سحره لسنين كثيرة ، وتخيل ماتيس فراغاً شفافاً تحول بالضوء الملون الداخل من نوافذ الزجاج المعشق وقد نعكس اشعاعها من ثلاث جداريات كبيرة مرصوفة بلاط (السيراميك) تمثل القديس دومينيك ، والسيدة ، ومراحل الصلب ، اما النوافذ فتعيد ـ في انسجام من الأصفر ، والأخضر ، والأزرق ، عناصر الزهور المؤسلبة ، المنسقة من قصاصات الورق ، مقيمة رجعاً الى موضوع لوحة شجرة الحياة وصمم ماتيس أيضاً المواضيع الطقسية للمصلى ، محاولا ، بحماس غير عادي ، تعهد عمل أكبر من تكليف ■

لقد كان (التراث) الفني والروحي لرحل ادراو انه كان يعمل في آخر رائعة فنية له .

شرح اللوحات التي تمثل هذه المرحلة

رقم (٨٢) السيدة العذراء والطفل يسوع (جدارية من السيراميك) عام ١٩٤٩ ـ ١٩٥٠

لوح (السيراميك) الذي يعكس الضوء الآتي من زجاج الشبابيك المعشق على الحائط الجانبي .

رقم (٨٣) مراحل الصلب (السيراميك) عام ١٩٤٩ ـ ١٩٥٠

إن احضار مشاهد آلام المسيح المختلفة معاً ، بنقل انطباعاً عاطفياً عاماً ، اكثر من رواية الحدث خطوة خطوة .

رقم (٨٤) شجرة الحياة (نافذة بزجاج معشق) عام ١٩٤٩ ـ ١٩٥٠ ،

لقد استعمل ماتيس هنا : عناصر الموضوع الرئيسة ،، ودروس تقنية قصاصات الورق ، ووضع اللون ليولد النور .

رقم (٨٥ ـ ٨٦) منظر داخلي لمصلى الوردية في فينس . اكملت في عام (١٩٥١) .

يأتي تناغم اللون فيها من النور الملون لشبابك الزجاج المعشق محمماً السطوح العاكسة للنور ، باسطاً احساس المشاهد بالفراغ خارجاً باتجاه السماء وموحياً بفكرة المكان المقدس . فلقد قال : « لقد شكلت الوان النور الآتي من النوافذ بقصد أن تستخدم على سطح المرسوم بالأسود والأبيض ، والتضاد يجعل النور عنصراً اساسياً ، ملوناً وباعثاً الدف ، ومحركاً كامل البنية الى ما يراد منه ، باعطاء انطباع لخير غير محدد ، على الرغم من صغر أبعاد المصلى » .